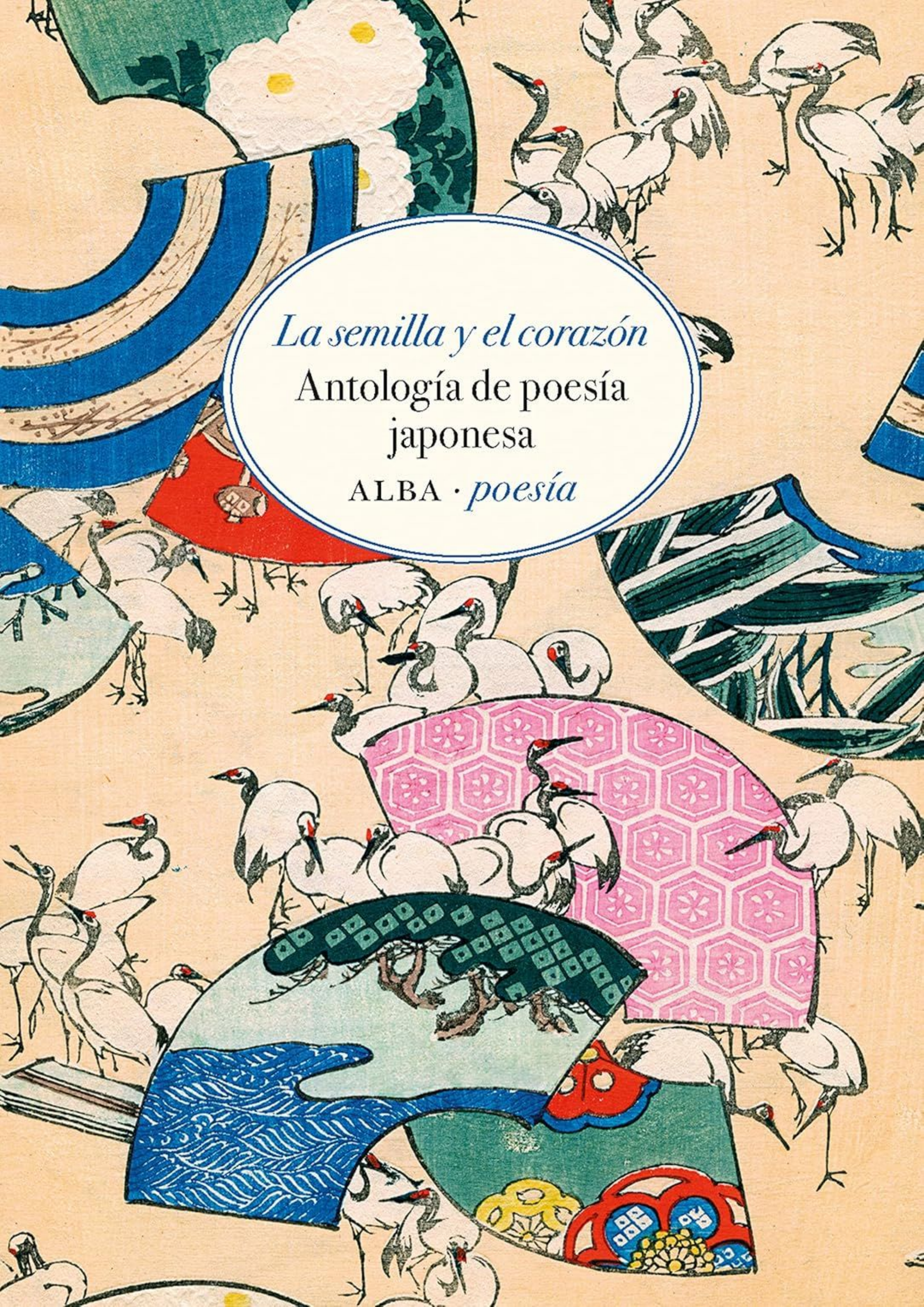


La semilla y el corazón
Antología de poesía
japonesa
ALBA · poesía

La semilla y el corazón
種と心
(Tane to kokoro)

Traducción del japonés
Teresa Herrero

Versiones en castellano
Juan F. Rivero

ALBA

Índice

25. Sarumayu Dayū (¿siglo VIII?)
26. Ono no Komachi (siglo IX)
27. Ono no Komachi
28. Ono no Komachi
29. Ono no Takamura (802-852)
30. Emperador Kōkō (830-887)
31. Ariwara no Narihira (825-880)
32. Ariwara no Narihira
33. Ariwara no Narihira
34. Sugawara no Michizane (845-903)
35. Monje Sosei (siglo IX)
36. Monje Sosei
37. Sakanoue no Korenori (¿siglos IX-X?)
38. Ki no Tomonori (850-904)
39. Ki no Tomonori
40. Ki no Tsurayuki (872-945)
41. Ki no Tsurayuki
42. Ōshikōshi no Mitsune (siglos IX-X)
43. Minamoto no Hitoshi (880-951)
44. Kiyowara no Motosuke (908-990)
45. Sone no Yoshitada (920-1000)
46. Minamoto no Shigeyuki (siglo X)
47. Madre de Michitsuna (¿986?-995)
48. Fujiwara no Kintō (996-1041)
49. Murasaki Shikibu (¿978?-¿1014?)
50. Murasaki Shikibu (¿978?-¿1014?)
51. Murasaki Shikibu
52. Izumi Shikibu (¿976?-¿?)
53. Izumi Shikibu
54. Izumi Shikibu
55. Sei Shōnagon (¿968?-¿?)
56. Emperador retirado Sanjō (976-1017)
57. Sagami (¿998?-¿1061?)
58. Monje Ryōzen (siglos X-XI)
59. Fujiwara no Tadamichi (1097-1164)
60. Monje Saigyō (1118-1190)
61. Monje Saigyō
62. Monje Saigyō
63. Monje Saigyō
64. Monje Jakuren (1139-1202)
65. Princesa Shikishi (1149-1201)

99. Den Sutejo
100. Kawai Chigetsu (1638-1718)
101. Kawai Chigetsu
102. Konishi Raizan (1654-1716)
103. Konishi Raizan
104. Ueshima Onitsura (1661-1738)
105. Ueshima Onitsura
106. Ueshima Onitsura
107. Ueshima Onitsura
108. Matsuo Bashō (1644-1694)
109. Matsuo Bashō
110. Matsuo Bashō
111. Matsuo Bashō
112. Matsuo Bashō
113. Matsuo Bashō
114. Matsuo Bashō
115. Matsuo Bashō
116. Kawai Sora (1649-1710)
117. Mukai Kyorai (1651-1704)
118. Takarai Kikaku (1661-1707)
119. Takarai Kikaku
120. Rikuto (siglo XVII)
121. Kaga no Chiyo (1703-1775)
122. Kaga no Chiyo
123. Kaga no Chiyo
124. Kaga no Chiyo
125. Yosa Buson (1716-1784)
126. Yosa Buson
127. Yosa Buson
128. Yosa Buson
129. Yosa Buson
130. Yosa Buson
131. Tan Taigi (1709-1771)
132. Tan Taigi
133. Enomoto Seifu (1732-1815)
134. Murata Harumi (1746-1811)
135. Kobayashi Issa (1763-1827)
136. Kobayashi Issa
137. Kobayashi Issa
138. Kobayashi Issa
139. Kobayashi Issa
140. Kobayashi Issa

Quinta parte
La era Meiji y el siglo XX hasta 1945

NOTA A LA EDICIÓN DE EPUBLIBRE.ORG

Para esta edición, se ha prescindido de los poemas en su versión original, que sí aparecen en el libro impreso. Ese es el motivo por el que, en los comentarios de algunos poemas, se hace referencia a palabras transliteradas del japonés.

Introducción

UN BREVE PREÁMBULO

Guardo un recuerdo nítido de mi primer contacto firme con la poesía japonesa. Cumplía yo dieciocho años y uno de mis tíos, que sabía de mi gusto tanto por la lectura como por todo lo que proviniese de Japón, me regaló un libro raro. Se titulaba *Palabras de luz (Tomoshibi no kotoba),* y era una colección de noventa haikus de un autor cuyo nombre no me era familiar: Ueshima Onitsura[1].

En aquel entonces, claro, yo ya tenía una idea de lo que era un haiku; una idea simplista, vaga y ciertamente pretenciosa, pero bastante próxima a la que suele tener cualquier lector. En esencia, para mí un haiku era un poema de origen japones, muy breve (concretamente de tres versos) y relacionado temáticamente con la naturaleza. Si me hubieran pedido, por ejemplo, que concretase aquella relación, o que diera detalles acerca de unas reglas formales que suponía estrictas, apenas habría podido añadir nada más, así que aquel regalo se me presentó como una oportunidad para aprender sobre algo nuevo y, sobre todo, para curiosear en otro aspecto interesante de la cultura japonesa, a la que hasta aquel momento me había acercado fundamentalmente a partir de tres de sus manifestaciones más populares fuera del propio Japón: la animación, los tebeos y las artes marciales.

Ciertamente, en este sentido yo no era ninguna excepción. Los niños y niñas de mi generación —es decir, los nacidos entre principios de los ochenta y mediados de los noventa del siglo pasado— habíamos crecido a la par que la industria japonesa del entretenimiento traspasaba sus fronteras nacionales y se asentaba como competidora en los mercados televisivos y editoriales de Europa y América. El fenómeno ya consolidado del cine de artes marciales, que en Estados Unidos había tenido su auge a mediados de la década de los ochenta, había contribuido a popularizar en toda España, como actividades extraescolares, el karate y el judo; la animación, que había ido dando pasos de gigante desde su llegada en los setenta, había pasado de presentarse, como en *Heidi* o en *Marco,* a partir de contextos narrativos euroamericanos, a importar series y películas ambientadas en el propio Japón, ya fuera en contextos fantásticos, distópicos o puramente realistas; correlativamente, a este creciente éxito de la animación lo siguió, quizás de forma más discreta, aunque no menos sólida, el desembarco del manga —el tebeo japonés—, que

se fue haciendo hueco poco a poco en librerías y tiendas de cómics hasta llegar a convivir naturalmente, ya en los años dos mil, con los tebeos europeos y americanos *de toda la vida*. No es de extrañar, en fin, que, con semejante aluvión de referentes y productos culturales provenientes de Japón, la primera generación de jóvenes y adolescentes entre la que se generalizó en España el acceso doméstico a Internet —tuviera o no interés expreso en ella — estuviese mucho más familiarizada con la cultura japonesa que la de sus padres, e infinitamente más que la generación de sus abuelos; pero retomaré este tema mis abajo.

Por lo que respecta a mí en aquella época, con dieciocho años recién cumplidos era ya un lector entusiasta, aunque notablemente desorganizado. Leía, sobre todo, poesía, pero también picoteaba la narrativa y el teatro, y me sentía inclinado en todos los sentidos hacia las Humanidades, lo cual me había llevado pocos meses antes a matricularme en Filología Hispánica, pensando, con envidiable optimismo, que iba a ayudarme de una forma u otra a convertirme en escritor. Aquella arcilla fresca de la última adolescencia, en la que todavía brillaban sin secarse las huellas de autores elementales como Lorca y Cernuda, Darío y Poe, Baudelaire y Machado, fue el terreno perfecto para que ese *haijin* raro y su hermosa frescura dejasen una marca en mi manera de entender lo literario, así como una curiosidad que en poco tiempo se transformaría en un vivo interés.

Como decía al principio de estas líneas, recuerdo perfectamente la sorpresa ante aquellas pequeñas estrofas, dispuestas con elegancia en japonés y castellano, de apariencia desnuda y estilo directo, que a menudo se limitaban a una sola imagen:

> En la copa del árbol,
> el canto verde
> del ruiseñor.

Este poema, por ejemplo, que aparece con el número **104** en nuestra antología, me ha acompañado desde entonces. Como también lo ha hecho la historia del propio Onitsura, a quien algunos conceden un lugar preeminente en la poesía japonesa por haberse adelantado en la composición de haikus al gran maestro Bashō[2], que definió el género y lo elevó a la primera línea del canon poético durante la segunda mitad del siglo XVII. La figura de Onitsura, además, encaja perfectamente con la imagen europea del genio literario: de una precocidad maravillosa, compuso siendo todavía muy niño sus primeros poemas[3], y mantuvo durante toda su vida una capacidad de asombro ante los

fenómenos de la naturaleza y la existencia humana que confiere a su poesía la apariencia de un registro íntimo, coherente; tanto que nos recuerda al niño que, por la intensa sorpresa ante lo visto, decidiera anotarlo o dibujarlo en su cuaderno escolar.

Viéndolo con perspectiva, creo que fue la suma de esta poesía diáfana y de su fascinante historia de escritor lo que me cautivó de aquel maestro del haiku. Sin embargo, antes de continuar, debo hacer una aclaración, y es que es precisamente este romanticismo, esta tendencia a idealizar a los poetas japoneses a partir de un orientalismo demasiado extendido entre nosotros —también en la actualidad—, lo que a menudo nos impide hacer una lectura rigurosa de sus obras.

Como he dicho, con dieciocho años yo no sabía prácticamente nada de literatura japonesa, así que no me era posible comprender hasta qué punto aquello que a mí me parecía «inocencia» —en el mejor de los sentidos— no era sino el reflejo en la poesía de Onitsura de una serie de rasgos estilísticos cuidadosamente cultivados en la poesía japonesa anterior y, por tanto, perfectamente localizables dentro de una tradición en la que se formó el poeta y que llegó a dominar. Tampoco era consciente, claro, de que aquel extenso repertorio de referencias naturales, que a mis ojos se presentaba como abierto y denotativo, operaba sobre la base de un complejo código simbólico, desarrollado en el seno de una cultura mucho más inclinada a expresarse por la vía de lo que se sugiere o se sustrae que por medio de una explicación directa. Y estos son solo dos ejemplos muy sencillos.

Creo, de hecho, que podría decir sin miedo a equivocarme que mi relación con la literatura japonesa, desde aquellos momentos de contacto inicial, ha consistido en desprenderme de una buena cantidad de prejuicios, cuya ausencia, en la medida en la que conseguía liberarme de ellos, despejaba más y más mi posición de lectura. Pronto, aquel chico recién llegado a la universidad fue tirando de un hilo dispuesto ante él casualmente, y unas «palabras de luz» lo llevaron a otras. Me encontré así adquiriendo un gusto especial por el haiku, que no tardé en incorporar —con envidiable optimismo, de nuevo— a mis incipientes ejercicios de escritura. Leí a los grandes maestros del género, fundamentalmente gracias a una publicación de gran importancia para su difusión en España: los *Jaikus inmortales* de Antonio Cabezas (1988), a la que con el tiempo se vendría a añadir el primer gran estudio aparecido en el país: *El haiku japonés* Fernando Rodríguez-Izquierdo (1972[4]).

Por lo demás, el propio haiku terminó conduciéndome hacia otros géneros o formas estróficas, como la renga o el tanka[5], de los que él mismo procede y que, en la práctica (al menos por lo que se refiere a la segunda), tienen un peso mucho mayor que el suyo en la tradición literaria de japón. Leí a grandes poetas epigonales, como Yosano Akiko o Taneda Santōka; leí algunas antologías clásicas, como el *Hyakunin Isshu* o (parcialmente) el *Manyōshū*, y algunas grandes obras de carácter fronterizo, como las *Sendas de Oku*, de Bashō, o los diarios de escritoras de enorme talento, como Sei Shōnagon y Murasaki Shikibu, que despenaron en mí un nuevo interés tanto por la literatura narrativa como por otros géneros literarios —el ensayo informal *(zuihitsu)* o el diario de viajes escrito en prosa y verso *(kikō)*— que consideraríamos híbridos desde una perspectiva europea.

Con el tiempo, en fin, y con una deliciosa naturalidad, la literatura nipona se transformó en una de mis mayores pasiones. Sobrevivió como tal a mi grado en Filología Hispánica y a mi máster en Traducción Literaria. Me impulsó a estudiar los rudimentos del idioma japonés y a viajar a Japón. Me acabó conduciendo a la literatura china y la de otros países asiáticos, y también a su pintura y a su arte en general, que divulgué durante cierto tiempo en mis redes sociales. También me acompañó en mis inicios como corrector y editor, y me resultó muy útil, junto con el dominio de la lengua inglesa, a la hora de especializarme cu el terreno de los clásicos literarios, en el que siempre es conveniente disponer de una visión más amplia de la literatura que la que proporciona el ángulo excesivamente agudo desde el que suelen contemplarla muchos investigadores.

Creo que podría decirse, sin embargo, que esta pasión por la literatura japonesa no abandonó del todo los espacios del afecto íntimo hasta que no afloró en mi propia forma de escribir; o, quizás más apropiadamente, hasta que mi segundo libro, *Las hogueras azules*, que planteaba un juego conceptual con ciertas formas poéticas de China y de Japón, no me dio a conocer como escritor.

Desde entonces se han venido repitiendo con asiduidad las charlas y los cursos sobre poesía japonesa, gracias a los cuales he podido compartir con oyentes y alumnos mucho de lo aprendido durante esta década larga y, sobre todo, tomar conciencia de las numerosas carencias que lastraban mi formación libre, y que era más que conveniente subsanar —esta vez sí— con un programa de lectura y relectura sistemático. Si a este respecto, no obstante, hubiera que destacar tina entre las varias aventuras japonesas en las que me he embarcado en los últimos años, esta sería sin duda el libro que ahora tiene

entre sus manos el lector, y que jamás habría sido posible sin la feliz casualidad que me llevó a coincidir, vía Twitter, con Teresa Herrero.

Filóloga de extenso recorrido en la poesía japonesa, Teresa había estudiado y traducido algunos de los libros que más me apasionaron en su día como lector, entre ellos la primera antología que apareció en España de Yosano Akiko[6], feminista pionera y poeta revolucionaria para la literatura moderna del país del sol naciente. Para mí, conocerla supuso confirmar una amistad largamente intuida, de esas que van forjándose despacio entre el lector que adviene la existencia de un tesoro y los aliados que le ayudan a llegar hasta él (los traductores, los divulgadores, los especialistas…). Solo gracias a poder contar con sus muchos conocimientos, su consejo acertado y su maravilloso dominio de la lengua y los códigos poéticos nipones, me decidí a aceptar la empresa de esta antología, es decir, la de adoptar yo mismo, para otros, la posición del aliado que señala el tesoro en el mapa. Sin Teresa, ni la extensa nómina de autores y autoras que encontrará el lector en este libro ni esta traducción hecha a dos manos, en la que yo he tenido el privilegio de dar forma a las versiones finales sobre su sólida traducción del japonés, hubieran sido posibles.

A lo largo de las siguientes páginas, a fin de completar el resultado de este esfuerzo común, se presenta, primero, la necesaria justificación de los propósitos de nuestra antología, así como de nuestra traducción; después, una brevísima historia de la poesía japonesa, desde sus orígenes hasta 1945, fecha hasta la que alcanza este volumen; a continuación, se ofrecen unas concisas pinceladas de estética literaria y la bibliografía.

ACERCA DE ESTA ANTOLOGÍA

A principios del siglo X, cuando Ki no Tsurayuki redactó su prefacio al *Kokinshū*, considerado el primer texto crítico de la literatura japonesa, comparó la poesía del país con las hojas de una planta que tuviera por semilla el corazón de los seres humanos[7]. A propósito de esta hermosa metáfora, ha de puntualizarse que, para los japoneses, el corazón (心, *kokoro*) no simboliza únicamente, como a menudo asumimos los lectores europeos de hoy, el eje de los afectos y los sentimientos de una persona, sino también su espíritu y su mente. Afirmar que los poemas de Japón tenían por semilla el corazón de las personas significaba por tanto vincularlos al espíritu y a la voluntad de todo un pueblo, que a través de la voz de un poeta u otro iba dejando textos en la memoria común.

Esta imagen de la poesía como fruto de un impulso o de un deseo colectivos fomentó entre los literatos de Japón y sus mecenas una clara preferencia por el formato antológico.[8] Así se ve reflejado en la actual conservación de su poesía antigua y clásica, que se suele estudiar a partir de tres grandes recopilaciones: el temprano *Manyōshū* (cuyo nombre significa precisamente «colección de diez mil hojas»), del siglo VIII; el propio *Kokinshū*, del X, y el más tardío *Ogura Hyakunin Isshū*, del siglo XIII.

En un campo en el que la antología es tan importante, pues, y en el que se han hecho tantos y tan valiosos intentos, podría parecer arriesgada una tarea como la que nosotros hemos aceptado con esta publicación, y más aun teniendo en cuenta que nos proponemos ofrecer una muestra *general* de la poesía japonesa, desde sus orígenes hasta mediados del siglo pasado. Existen, sin embargo, ciertas circunstancias que nos animaron a aceptar el reto, de las cuales la más importante tiene que ver con el auge que en los últimos años ha experimentado en España la literatura japonesa en términos de accesibilidad.

Desde principios de este siglo, la labor de editoriales fundamentales para la difusión de la poesía extranjera en lengua castellana, como Hiperión, Miraguano, Trotta o Alianza, ha resultado muy provechosa para los amantes de la lírica japonesa, que han ido viendo aparecer no pocos clásicos en traducción directa y pudiendo adquirir cierta visión de conjunto que, hasta hace no tanto, resultaba imposible sin leer también en japones, francés o inglés. En este mismo sentido, en el año 2007 se producen dos hitos que deben tenerse en cuenta: por un lado, se publica el manual *Claves y textos de la literatura japonesa*[9], del profesor Carlos Rubio, que ha adquirido desde entonces un lugar destacado entre los textos dedicados al estudio de nuestra materia en castellano; por otro, comienza la actividad de Satori Ediciones, primera casa editorial dedicada exclusivamente a la traducción y difusión de la cultura japonesa en nuestra lengua e impulsora de proyectos ya emblemáticos —como la colección Maestros del haiku que dirige Fernando Rodríguez-Izquierdo— y de la recuperación de clásicos descatalogados tanto de la literatura japonesa como de la niponología española, tales como el recientemente rescatado *Cultura japonesa. Pensamiento y religión*[10], de Federico Lanzaco Salafranca.

Todas estas publicaciones e iniciativas vinculadas al sector de la edición se han sumado al progresivo relevo generacional, y a la gran influencia que en las últimas décadas ha ejercido entre nosotros la industria japonesa del entretenimiento, la cual, como ya señalé en el preámbulo, ha fomentado un clima general de predisposición entre el público joven (y muy joven) ante las

manifestaciones culturales provenientes de Japón, tiende la música hasta la comida, pasando por los deportes, la moda, el arte y la literatura, como no podía ser de otro modo.

El proyecto de una antología como esta, teniendo en cuenta un contexto tan favorable como el que acabo de describir, cobra un sentido especial, pues, por su carácter de pórtico o de introducción, habrá de ofrecer no ya la presentación puntual de un género, una obra o un autor concretos, sino una muestra de la poesía japonesa en progresión histórica, que le sirva al lector de mapa figurado de sus puntos clave, sus principales corrientes y los sucesivos hallazgos estéticos que, condensados y pulidos por el flujo del tiempo, han terminado conduciendo a la conformación de un gusto, unos códigos expresivos y una peculiar inserción de lo poético en la esfera social.

En consonancia, pues, con este carácter de pórtico, y partiendo de la idea de que toda introducción debería resultar atractiva y amable cuando se tiene por objeto despertar en el lector una pasión análoga a la que a nosotros nos llevó a adentramos en el campo que queremos presentar, hemos tomado algunas decisiones que conviene comentar ahora.

La primera de ellas afecta a nuestra traducción, y tiene que ver, de nuevo, con el público al que nos dirigimos, que es amplio y puede identificarse con todas aquellas personas que, por la razón que sea, decidan aproximarse por primera vez a la poesía japonesa. Para ellas hemos querido ofrecer una traducción que combine tanto el rigor traductológico con un acabado literario atractivo, a la altura de textos que, después de todo, han sobrevivido a los siglos y quedado en la memoria de los japoneses por su fuerza expresiva y su capacidad de condensaren unas pocas líneas algunas de las preocupaciones que más hondamente afectan a los seres humanos. No ha de extrañarse, por tanto, el lector que sí conozca la poesía japonesa de que nos hayamos despegado formalmente de la tradicional rigidez métrica de otras traducciones españolas, ofreciendo versiones que, si bien no tienden a ajustarse exactamente a los patrones japoneses, sí recogen, en la medida en la que nos ha sido posible, la riqueza expresiva y lírica de los originales adaptada a las cadencias naturales de la prosodia castellana actual.

La segunda de estas decisiones afecta a nuestra selección, y es que, siguiendo el modelo de las tres antologías clásicas que hemos citado arriba, preferimos ofrecer una nómina amplia de autores, representando a cada uno de ellos por unos pocos de sus mejores o más famosos poemas, antes que un número menor de poetas y un mayor número de textos por cada uno de ellos. La razón de esta decisión responde a la voluntad de representar, dentro del

espacio ajustado del que disponemos, la diversidad de estilos y propuestas que subyace a la aparente homogeneidad de la poesía japonesa y que a menudo ha conducido al alimento de ciertos prejuicios y sesgos.

La tercera está también relacionada con esta diversidad, y es que a la hora de seleccionar los poemas hemos procurado ampliar tanto como hemos podido, con respecto a otras antologías modernas, el porcentaje de mujeres escritoras, que en nuestra selección suponen un veintisiete por ciento del total de autores compilados. Concretamente, las autoras (sin contar los poemas anónimos) son: la Consorte Principal del emperador Tenji[11], la princesa Tajima, la princesa Nukata, la dama Kasa, la dama Ki, Ōtomo no Sakanoue, Ono no Komachi, la madre de Michitsuna, Musaraki Shikibu, Izumi Shikibu, Sei Shōnagon, Sagami, la princesa Shokushi, la hija de Shunzei, la monja Abutsu, Eifuku Monin, Den Sutejo, Kawai Chigetsu, Kaga no Chiyo, Enomoto Seifu, Ema Saikō, Yosano Akiko, Misuzu Kaneko, Sagawa Chika y Suzuki Shizuko; veinticinco escritoras en total.

La última de estas decisiones atañe al carácter divulgativo —que no académico— de nuestra publicación, al que responden tanto este prefacio como la ordenación cronológica de los poemas y la división del libro en cinco partes, cada una de las cuales corresponde a las cinco grandes etapas del desarrollo de la poesía japonesa: (1) «Los orígenes», (2) «La época clásica: Nara y Heian», (3) «La época medieval: Kamakura, Nambokuchō, Muromachi y Azuchi-Momoyama», (4) «La poesía de Edo» y (5) «La era Meiji y el siglo XX hasta 1945».

Por último, cabe decir que el título de esta antología, inspirado en el binomio corazón/semilla que hemos citado ya a propósito de las ideas poéticas de Ki no Tsurayuki, tiene como precedente el del primero de los volúmenes de la magna historia de la literatura japonesa de Donald Keene (*A History of Japanese Literature. Vol. I: A Seed in the Heart*), niponólogo con el que estamos en deuda no solo en este aspecto, sino también por muchos de los datos y aseveraciones que respaldan esta introducción.

UNA MUY BREVE HISTORIA DE LA POESÍA JAPONESA

Una vez presentadas nuestras intenciones, y antes de dar las necesarias pinceladas de estética literaria, trazaremos un recorrido necesariamente breve por la historia de la poesía en Japón, desde sus orígenes hasta 1945, a fin de aportar una visión diacrónica que permita entender su desarrollo a lo largo de las distintas etapas que refleja nuestro libro.

En los próximos epígrafes, nos referiremos a las etapas mayores de la historia de Japón siguiendo el sistema tradicional, que distingue diferentes eras o períodos en función de las familias o los monarcas que ocupasen el trono imperial. Los principales períodos históricos a los que aludiremos son[12]:

Epoca antigua o clásica:
Período Yamato: 645-711
Período Nara: 712-793
Período Heian: 794-1186

Epoca medieval:
Período Kamakura: 1186-1336
Período Nambokuchō: 1336-1392
Período Muromachi: 1392-1573
Azuchi-Momoyama: 1573-1603

Época moderna:
Período Edo: 1603-1866
Período Meiji: 1866 (1868)-1912

Siglo xx:
Período Taisho: 1912 (1915)-1926
Período Showa: 1926 (1928)-1989

Los orígenes

Con toda seguridad, la primera poesía de Japón nació, como sucede en todas las culturas, vinculada a rituales religiosos, tras lo cual se transmitió durante largo tiempo gracias a la tradición oral. Sin embargo, el primer poema escrito en japonés del que tenemos constancia documental es bastante tardío. Se trata de un poema que aparece en el *Kojiki* (712), primera obra conocida de la literatura japonesa, y que allí se atribuye al dios Susanoo, deidad de los relámpagos y las tormentas y primer poeta mítico de la lengua nipona.[13] Se trata, no obstante (cfr. poema **1**), de un texto que ya reúne todas las características formales del tanka clásico, por lo que debe suponerse que, o bien se trata de un poema rescatado de una tradición anterior —quizás oral— e insertado después en el *Kojiki*, o bien escrito para la ocasión siguiendo convenciones previamente asentadas.

Así parece indicarlo, desde luego, la primera gran recopilación de la poesía japonesa que ha llegado hasta nosotros: el *Manyōshū*, una vasta

antología compilada a finales del período Nara (y, posiblemente, principios de la Heian) y que está dividida en veinte libros, entre los que se suman más de cuatro mil quinientos poemas de los cuales son tankas más de cuatro mil. Aunque muchos de estos poemas son de muy difícil datación, se cree que un buen número de ellos pertenece a una etapa anterior al *Kojiki,* y que el espectro temporal cubierto se extendería desde principios del siglo VII a mediados del VIII, siendo incluso probable que algunos poemas daten de fechas más tempranas. Además, muchos de los poemas del *Manyōshū* son anónimos y parecen remitir a una tradición oral muy semejante a la que encontramos en los basamentos de cualquier otra tradición literaria, con temáticas referentes a la vida amorosa de las mujeres y hombres del pueblo, así como a oficios, ritos, leyendas y costumbres.

Ante estas evidencias de un desarrollo importante en la cultura literaria, cabe preguntarse el porque de su tardío reflejo por escrito, y más teniendo en cuenta que existen pruebas arqueológicas de la actividad de una civilización neolítica en el archipiélago japonés desde, al menos, el 8000 antes de nuestra era, así como del establecimiento de una sociedad tribal que se fue refinando cultural y tecnológicamente a partir de sucesivas olas migratorias procedentes de Asia continental; en concreto desde China y la península de Corea.**[14]** Sin embargo, no fue sino este último hecho el que causó el retraso en el desarrollo de una cultura literaria escrita en japonés, pues la influencia de China fue tan fuerte que llevó a los dirigentes y las élites del archipiélago a adoptar el chino como lengua de cultura.

No es de extrañar, por tanto, que, en un contexto como ese, la primera poesía culta de Japón no fuera escrita en japonés, sino cu chino, lo cual debería de darnos una pista de hasta qué punto la poesía china clásica, que experimentó su auge durante la dinastía Tang (618-907), fue relevante para el desarrollo de una posterior poesía escrita en japonés.

Waka y tanka

El proyecto antológico del *Manyōihū* nos indica, en cualquier caso, que a pesar de la importancia que la poesía escrita en chino —llamada *kanshi*— pudiera conservar entre las élites japonesas, desde mediados del siglo VIII tanto los literatos como sus mecenas tenían ya una conciencia clara del valor de la poesía escrita en japonés, a la que se refirieron como *waka*. Como hemos visto, el *Manyōshū* reúne una gran cantidad de textos, posiblemente basándose en anteriores recopilaciones de las que no queda constancia, pero también recogiendo poemas y canciones de la tradición oral, como puede ser

el caso de muchos de los textos anónimos. Además de los más de cuatro mil tankas que antes mencionamos, en esta recopilación se incluyeron 265 canciones de mayor extensión, llamadas *chōka*[15], 62 sedōkas[16] (estrofas de seis versos) y otras formas estróficas de importancia menor.

La innegable preeminencia numérica del tanka, sin embargo, anunciaba ya su futuro como forma poética por excelencia de la poesía japonesa, hasta el punto de que, durante mucho tiempo, la palabra *waka* se utilizó para referirse tanto a toda la poesía escrita en japonés como específicamente a esta estrofa, que solo con posterioridad comenzó a ser distinguida por su nombre actual. Pero ¿cuáles son las principales características de un tanka? Veámoslo tomando como ejemplo uno de los poemas anónimos de nuestra antología (núm. 6):

ぬばたまの	*Nubatama no*	**Hoy que duerme sin mí,**
妹が黒髪	*imo ga kurokami*	**negro como las bayas**
今夜もか	*koyoi mo ka*	**de los lirios,**
我がなき床に	*waga naki toko ni*	**¿se esparcirá en el suelo**
靡けて寝らむ	*nabikete nuramu*	**el pelo de mi amada?**

Como vemos, se trata de una estrofa breve que consta de cinco versos y treinta y una sílabas. En su estructura suelen distinguirse dos partes: los tres primeros versos —un pentasílabo, un heptasílabo y otro pentasílabo (5-7-5)— y los dos últimos —dos heptasílabos (7-7)—. Estas partes suelen utilizarse para distribuir los elementos del poema, presentándose a menudo la segunda como el espacio para el cierre del planteamiento o de la imagen que se ofrece en la primera, que se solía considerar la más difícil de las dos. La rima, por lo demás, no solo no se persigue, sino que se evita, un rasgo común a casi toda la poesía japonesa[17], que sin embargo sí explota otras figuras retóricas de carácter fónico como la aliteración, el calambur o la onomatopeya, entre otras muchas.

La alternancia que el tanka presenta entre los versos más cortos de cinco sílabas y los más largos de siete parece estar en el origen mismo de la poesía nipona, y constituye una constante en la práctica totalidad de las formas estróficas que aparecen en el *Manyōshū*. Tiene su origen en la imitación de la métrica china, que se importó a Japón junto con su sistema de escritura logográfica (los sinogramas o, en japonés, *kanji*); la distancia lingüística entre el japonés y el chino, en cualquier caso, es inmensa, y ello tuvo consecuencias

muy importantes para la poesía de Japón. Por un lado, el chino es una lengua de fuerte tendencia monosilábica, lo cual, sumado al hecho de que cada concepto suele representarse con un solo sinograma, facilita notablemente el uso de versos de corta extensión, ya que los chinos pueden introducir una gran cantidad de información en un espacio reducido (versos de cinco o siete sílabas). La lengua japonesa, por su parte, es de naturaleza aglutinante, por lo que tiende al polisilabismo. Cuando los japoneses tomaron prestados los sinogramas para escribir su propia lengua, se encontraron con que, aunque a menudo un único concepto podía representarse también con un único *kanji*, requería en japonés de dos, tres, cuatro o incluso cinco sílabas, hecho que obligaba a los poetas nipones a ser mucho más sintéticos que sus colegas chinos para expresarse utilizando versos de la misma extensión.

Uno de los motivos de la famosa predilección japonesa por la brevedad, especialmente en poesía, tiene su raíz en esta peculiar circunstancia.

La época clásica

Normalmente, cuando hablamos de la poesía japonesa clásica, nos referimos a la que se escribió durante las eras de Nara y Heian, es decir, entre principios del siglo VIII y finales del XII. Se trata de un largo período de tiempo en el que la literatura japonesa pasó de dar sus primeros testimonios escritos a producir una de las más ricas y refinadas tradiciones poéticas (y narrativas) de cuantas en el mundo habían visto la luz.

Al follaje exuberante del *Manyōshū*, no por temprano menos digno de atención, lo siguió un auténtico florecimiento poético que ya a principios del siglo X se materializaba en la mis afamada de las antologías de la poesía japonesa: el *Kokin Wakashū* («Colección de poemas japoneses de los tiempos antiguos y modernos»), al que es común referirse por su nombre abreviado, *Kokinshū*. Se trata de una recopilación de más de un millar de poemas divididos en una veintena de categorías temáticas que, además, incluye acerca de cada texto una serie de informaciones relevantes, tales como el autor, el tema y, si se conoce, el hecho u ocasión que inspiró su escritura. Este modelo, que supone un cambio importante con respecto a la estructura del *Manyōshū* y de las antiguas colecciones de la poesía china, se convertiría en el más seguido por las recopilaciones posteriores, y sembrara un precedente a la hora de establecer la antología como medio de canonización poética, pues a los antiguos y celebrados nombres del *Manyōshū* el *Kokinshū* añadió los de poetas muy próximos al momento de su compilación, e incluso los de algunos vivos.

Por otra parte, el *Kokinshū* contaba —además de con otro paratexto en chino clásico— con el conocido como «Prefacio en *kana*» de Ki no Tsurayuki, poeta y su principal compilador, que como ya hemos comentado contribuyó importantemente a fundamentar la que sería la estética dominante en la poesía japonesa de los siglos siguientes. Adenitis, Tsurayuki señaló a algunos de los autores que serían reverenciados como primeros modelos de una poesía propiamente japonesa, y por tanto muy leídos e imitados. Entre estos últimos destaca Hitomaro[18], como puede apreciarse en estas líneas:

> Hitomaro murió, pero sus poemas perduran. Aunque las estaciones pasen, las cosas se pierdan, las alegrías y las tristezas vayan y vengan, las letras de estos poemas permanecerán. Si como los hilos del sauce no se acaban, si como las hojas del pino no se derraman, si como la parra se extienden largas y si como las huellas de pájaro permanecen, aquellos que entiendan de estilo en poesía y que comprendan el sentido de las cosas, al igual que cuando miran la luna en el ancho ciclo, venerarán lo antiguo y desearán lo nuevo.[19]

En los años posteriores al *Kokinshū*, la poesía seguiría ganando popularidad en la corte de Heian. Así lo prueban obras como *El libro de la almohada*, de Sei Shōnagon, o *El diario de la dama Murasaki* (ambos de los siglos X-XI), en las que se atestigua que era costumbre organizar certámenes poéticos, veladas de escritura y todo tipo de juegos relacionados con el recitado y la memorización de textos, como aquellos en los que alguien daba a otra persona el primer verso de un poema para que esta lo identificara y tratara de terminar de recitarlo sin recurrir al papel. Este tipo de actividades eran comunes entre hombres y mujeres, y a menudo servían como excusa para la interacción entre los unos y las otras. Los poemas se empleaban, además, para transmitir mensajes ocultos y relacionados con el intercambio amoroso, por lo que muchas veces era necesario conocer tanto los textos como sus distintas interpretaciones a fui de participar en el difícil sistema de cortejos de una sociedad escrupulosamente segregada.

El de Heian fue, por lo general, un período pacífico en el que floreció la cultura cortesana. A partir de la segunda mitad del siglo VIII se produjo en China una gradual decadencia de la gran dinastía Tang. Durante los siglos que precedieron a su caída a principios del siglo X. Japón se había beneficiado mucho de la importación de innovaciones tecnológicas, culturales y políticas que contribuyeron al asentamiento del sistema imperial y a un período de estabilidad en el que distintos clanes dominantes compitieron por ejercer su influencia sobre la figura del emperador, que fue reverenciado por el pueblo no solo como monarca, sino como deidad del shinto, la religión más antigua del pueblo japonés. El budismo, por su parte, cuyos valores éticos y

filosóficos serán muy relevantes para la poesía, había empezado a introducirse en el país en el siglo VI, aunque durante el período Heian no se popularizará, quedando su práctica y conocimientos restringidos a las élites. En este contexto, el archipiélago nipón, protegido por su insularidad de los desórdenes bélicos que azotaban otras regiones próximas de Asia continental (pero también mocho más aislado que en épocas anteriores), experimentó un proceso de notable desarrollo cultural, a lo largo del cual tanto la literatura como el resto de las artes pasaron de enriquecerse a partir de los hallazgos extranjeros a singularizarse.

La tradición de las antologías, por otro lado, continuará mucho tiempo y dará grandes frutos, entre los que se cuentan las veintiuna antologías imperiales encabezadas por el *Kokinshū*. Otro magnífico ejemplo de esta tradición continuada es el *Ogura Hyakunin Isshū*, una recopilación de cien poemas escritos por cien poetas distintos (un poema por poeta) que todavía en el siglo XXI sigue siendo popular[20].

Por lo que respecta al repertorio temático, podemos decir que en la poesía japonesa clásica prima, frente a cualquier otra tendencia, la de expresar las emociones relativas al amor, la soledad, la melancolía y la contemplación de la belleza (cfr. *infra*). El uso de un imaginario ligado al paisaje, en el cual tienen una gran importancia los símbolos de las distintas fases del ciclo estacional, es una constante que no hace más que depurarse a lo largo del tiempo, contribuyendo a la progresiva creación de toda una cultura expresiva vinculada a los sutiles cambios del entorno natural y a la diversidad de especies de animales y plantas.

El papel fundamental de las mujeres

Como acabamos de mencionar, el conocimiento de los códigos poéticos y de la poesía misma llegó a ser una baza importante para las relaciones entre hombres y mujeres en la corte heiana; pero ¿por qué?

La respuesta es más sencilla de lo que pudiera parecer, y nos permite hacernos a la idea de la radical importancia que las mujeres tuvieron en el florecimiento y desarrollo de la poesía en japonés; y es que, como también se ha dicho, la primera poesía nipona se escribió en *kanshi*, ya que el chino era la lengua de prestigio en la política y en la cultura y los hombres de las élites eran educados para dominarla por escrito. En el caso de las mujeres, sin embargo, no era así, ya que sus vidas transcurrían casi siempre dentro de la corte y se consideraba innecesario que aprendieran una lengua que no iban a utilizar. A pesar de este hecho, las mujeres de la corte recibían una esmerada

educación en japonés, especialmente aquellas que acompañaban a las emperatrices y a otras damas de la nobleza. Fue este esmero dispar aunque constante en la educación de ambos géneros lo que llevó a la sociedad cortesana a divertirse con pasatiempos cultos como la audición de música, los juegos de memorización y recitado o las competiciones poéticas *(uta awase)*, y también lo que llevó a muchas mujeres a contarse no solo entre los primeros poetas que escribieron en japonés, sino entre los más importantes, como sucede en los casos de la dama Kasa, Ono no Komachi o Izumi Shikibu.[21]

Por lo demás, el hecho de que las mujeres no supiesen chino obligaba a los hombres a comunicarse con ellas en japonés, así que, teniendo en cuenta que muchas de estas comunicaciones se daban forzosamente por escrito, no es de extrañar que poco a poco el japonés materno se fuera abriendo paso como lengua de comunicación y de cultura dentro de la corte, ni que muchos poetas varones empezaran a inclinarse por escribir su poesía no solo en chino, sino también en japonés.

Que los hombres se incorporaran a la escritura de *waka*, sin embargo, no implicó la expulsión de las mujeres de la vida literaria, al menos no hasta el período Kamakura, a partir del cual el ascenso al poder de la casta samurái y la creciente militarización de las jerarquías sociales relegaron a las mujeres a una sida doméstica y muy restringida en lo que se refiere a la participación social. De finales del siglo X y principios del XI datan, de hecho, dos de las obras más importantes e internacionalmente conocidas de la literatura japonesa, ambas escritas por mujeres: el famosísimo *Genji monogatari*, de Murasaki Shikibu, y el ya referido *Libro de la almohada*, de Sei Shōnagon, un diario que da muestra del alto grado de refinamiento cultural que existía en la corte de Heian.

La poesía en la Edad Media

En el año 1185, con el fin de las llamadas guerras Genpei, llega a su fin Heian y da comienzo el período Kamakura. A partir de este momento, comienza una época agitada en la historia de Japón, marcada por los continuos enfrentamientos entre clanes y por la debilidad del poder imperial.

Se trata de una extensa etapa, a la que a menudo los historiadores occidentales han trasladado el nombre de Edad Media, pero que en la historiografía japonesa tradicional comprende, además de Kamakura, los períodos de Nambokuchō, Muromachi y Azuchi-Momoyama. Por lo que respecta a la literatura, es conveniente entender dos hechos fundamentales: (1) que las guerras afectaron a la estabilidad de la corte, que se vio

paulatinamente malograda y fue perdiendo su vigencia como indiscutible centro productor de la cultura escrita; y (2) que el budismo, que como vimos se había mantenido como religión de las élites durante sus primeros siglos de estancia en Japón, se extendió con gran fuerza entre el pueblo a partir del siglo XIII a causa de un fervor religioso cuya explicación podría buscarse en las penurias de la guerra, a las que hubieron de añadirse las de numerosos y desgraciados cataclismos naturales.

Y es que, por una parte, el mundo nuevo, feliz y en paz que prometía el budismo dio esperanza y asideros a un campesinado agotado y zaherido por la guerra; por otra, sus valores ascéticos y su desprecio por las pasiones y querencias corporales lo hicieron calar muy hondo entre guerreros y jefes militares, que lo encontraron idóneo para la vida castrense e impregnaron de él sus escritos literarios; por último, su complejidad filosófica e intelectual atrajo a numerosas personas de talento y cultura que ocuparon posiciones de importancia en abadías y monasterios, por lo que la figura del poeta-monje se volvió común. Todos estos fenómenos, como es lógico, fueron dándose y consolidándose a lo largo de un amplio período de tiempo, por lo que afectaron a la poesía de manera gradual. La producción poética más destacada del período Kamakura (de finales del siglo XII y del primer tercio del XIV) se caracterizó, de hecho, por su continuismo con respecto a las líneas marcadas por la poesía clásica, como puede apreciarse en las dos grandes recopilaciones que dan muestra del gusto y del estilo de la época: el *Shin Kokin Wakashū* (la octava antología imperial, de principios del siglo XIII) y el ya citado *Ogura Hyakunin Isshū*, de mediados del siglo XIII. A pesar de este continuismo, en los nuevos poemas incluidos en estas antologías ya se pueden apreciar tanto cambios formales (relacionados, por ejemplo, con las pausas que caracterizan estilísticamente a los poemas) como cambios temáticos, pues se aprecia una menor predilección por los asuntos amorosos en beneficio de temas de inspiración budista, como las lamentaciones por la futilidad de la vida o la contemplación de la belleza ilusoria y efímera del mundo (cfr. *infra*).

En este sentido, fue un monje de los últimos años de la era Heian, Saigyō (1118-1190) quien marcó más profundamente a los poetas posteriores y quien con más fuerza introdujo la temática budista en la poesía *waka*. Sus poemas son complejos e increíblemente sintéticos, llenos de imágenes audaces y juegos conceptuales que, sin embargo, no les restan un ápice de elegancia estilística. Un solo ejemplo (poema **63**):

> Desde aquí, en la montaña,
> limpio el cielo de nubes, veo la luz de la luna

reflejarse en el mar;
los islotes parecen oquedades oscuras
sobre una inmensa lámina de hielo.

Tampoco podemos dejar de advertir lo mucho que la poesía de este primer período medieval adeuda a la familia Fujiwara, que además de haber detentado el poder durante los años de Heian había contado entre sus miembros a numerosos y notables poetas. Los más destacados son sin duda Fujiwara no Shunzei (1114-1204), poeta y antólogo, y su hijo Fujiwara no Teika (1162-1241), a quien se considera desde su muerte como uno de los mejores líricos de la historia de Japón, así como uno de sus más influyentes tratadistas en materia de estética literaria. A la familia Fujiwara perteneció también, aunque por matrimonio, una de las más importantes mujeres poetas del Japón medieval: Abutsu (1209-1288), a quien tocó vivir, ya bien entrado el siglo XIII, la decadencia de esta antigua casa nobiliaria.

Con el tiempo, el continuismo, que por lo demás siguió reproduciéndose en el tanka, fue dejando paso a innovaciones literarias que determinarían el futuro de la poesía en Japón. A partir del siglo XIII, una forma antigua[22] denominada *renga* cobra popularidad entre los escritores. Se trata de un poema largo de carácter colaborativo, en el que dos o más poetas se turnan para escribir según la siguiente serie: una primera estrofa de tres versos con medida 5-7-5, una segunda de dos versos con medida 7-7, una tercera métricamente idéntica a la primera, una cuarta idéntica a la segunda y así sucesivamente, en ocasiones hasta que se alcanzaba el centenar de estrofas completas. Como vemos, se trataba de escribir una sene de tankas encadenados, casi siempre de forma improvisada y con la intención de demostrar habilidad y gracia al tiempo que se permitía continuar al resto de los participantes. A partir de esta época, y especialmente en los siglos XIV, XV y XVI, fue un género muy practicado, compuesto por maestros y aficionados en veladas poéticas o como parte de otros festejos mayores, ya fueran de carácter elitista o popular.

El gran maestro de este género fue Sōgi (1421-1502), afamado poeta y escritor profesional, pues se dedicó precisamente a organizar y dirigir estas veladas literarias. Por la extensión de las rengas y por su complejidad, no hemos podido ofrecer ningún ejemplo íntegro en nuestra antología, aunque presentamos algunos fragmentos especialmente brillantes de la famosa renga de Minase, compuesta por Sōgi, Shōhaku y Sōchō y que pueden ser leídos como poemas individuales (cfr. poemas **87**, **88** y **89**).[23]

Como veremos en las próximas líneas, tanto Sōgi como la renga tuvieron una importancia insoslayable para el nacimiento del género poético mis ampliamente difundido fuera de Japón: el haiku.

Un nuevo periodo de aislamiento y paz: Edo

Finalmente, el extenso período de guerras que azotaba Japón desde finales del siglo XII terminó con el ascenso al poder en 1603 de Tokugawa Ieyasu (1543-1616), un poderoso señor feudal que se había beneficiado de los logros militares de Oda Nobunaga (1534-1582) y Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) para ganar el control de la práctica totalidad del país tras la batalla célebre de Sekigahara (1600).

Con su gobierno dio comienzo un largo período de estabilidad política que se extendió hasta mediados del siglo XIX, y durante el cual la familia Tokugawa ostentó el poder relegando a una posición simbólica la figura del emperador. Los Tokugawa trasladaron la sede del gobierno desde la histórica Kioto hasta la nueva capital del este: Edo (la actual Tokio), donde contaban con su plaza fuerte. Desde allí impulsaron una política de estricto aislamiento con respecto a las potencias extranjeras, que pretendía asegurarles el dominio del país mediante el control férreo de las relaciones comerciales y de los movimientos de personas tanto hacia el interior como hacia el exterior del archipiélago. Se trataba del *Sakoku*, que entró en vigor en 1639 y aguantaría, en la práctica, hasta que el comodoro Perry (1794-1858) forzase bajo amenaza de guerra la apertura comercial de la nación en 1853.

Este aislamiento de más de 200 años, como no podría haber sido de otra forma, tuvo una repercusión notable en la literatura, empezando porque cortó de raíz la influencia que ya desde mediados del siglo XVI venían ejerciendo los numerosos misioneros, comerciantes y militares que llegaban desde Portugal, España, Inglaterra, Holanda y otros lugares de Europa o sus colonias asiáticas. Por las escasas ediciones que sobrevivieron a la prohibición del cristianismo en la década de 1630, sabemos, no obstante, que, aunque la repercusión en la literatura del contacto con los europeos no fue tan importante como en la pintura o en la música, se tradujeron o adaptaron, además de las distintas partes de la *Biblia* y otros textos de carácter religioso, las *Fábulas* de Esopo y *De amicitia*, de Cicerón, y que muy probablemente —ya fuera por parte de los misioneros que llegaban al país o de migrantes procedentes de Asia continental— hacia mediados del siglo XVI se difundió oralmente el relato de la *Odisea*.[24]

Con respecto a la importancia de este requiebro en la llegada al archipiélago de la literatura europea, Donald Keene precisa lo siguiente:

> Es evidente por las cartas de los misioneros europeos del periodo Azuchi-Momoyama que estos consideraban que la civilización japonesa estaba, al menos, tan avanzada como las suyas propias, y no es descabellado suponer que, si los japoneses hubiesen decidido participar de los movimientos literarios de la Europa del siglo XVI, podrían haber producido obras que rivalizaran con la calidad de las de sus modelos. Los japoneses eligieron, en su lugar, no por razones literarias, sino políticas, rechazar las influencias europeas e ingresar en un periodo de aislamiento durante el cual los contactos con el resto del mundo estuvieron tajantemente limitados. Esta decisión, por haber vuelto al pueblo japonés hacia sí mismo, contribuyó a la la creación de la característica literatura del período Tokugawa [Edo], incluyendo las novelas de Saikaku Ihara, las obras de Chikamatsu Monzaemon y el haiku de Bashō.[25]

Centrándonos de nuevo en la poesía, hay que advertir que, como señala Keene, Japón se encontraba a las puertas de una revolución poética que no provino de influencias exteriores, sino de una depuración de sus propias esencias temáticas y formales: el haiku.

El haiku: una revolución poética

Para empezar a hablar del haiku, sin embargo, hemos de retomar una cuestión anterior: la de la renga. Y es que, si bien debido a su raro cultivo en época reciente y a su escasa difusión fuera de Japón esta podría parecer una forma de importancia menor en la poesía japonesa, resulta de gran interés para entender los cambios que a partir de este momento iban a producirse.

En primer lugar, cabe decir que, por fomentar una división tan clara entre las dos panes que componen el tanka, el cultivo de la renga propició dos actitudes novedosas entre los poetas. La primera tiene que ver con el estudio pormenorizado no ya del tanka como estrofa unitaria, sino de cada una de sus dos partes, que empezaron a contemplarse como unidades de sentido a partir de las cuales se respondía a la intervención del poeta precedente y se determinaba el contexto al que tendría que dirigirse el siguiente escritor. La segunda tenía que ver, claro, con el hecho de que se redujese aún más el espacio del que cada poeta disponía para expresarse, que pasaba de las 81 sílabas del tanka tradicional a las 17 del *hokku* (primera parle de la renga) y a las 14 de la parte posterior. Un desafío, como hemos visto, muy del gusto de las sociedades literarias japonesas, y que llevaría a numerosos poetas a practicar el hokku como estrofa exenta de la renga, especialmente con carácter humorístico.

A partir del siglo XV, de hecho, fue corriente encontrar a autores dedicados a la escritura de hokkus, y en el momento en el que los primeros

poetas de haikus modernos empiezan a escribir (siglo XVII), su escritura era ya muy común. Con respecto a la temática, lo humorístico o satírico seguía siendo habitual, aunque también había autores que los empleaban, por su gran concisión, para trazar fugaces descripciones de paisajes o momentos particularmente emotivos, como puede apreciarse en los poemas de Sōkan o Moritake[26]. En general, se trataba de un género menor, desenfadado, en el que los poetas podían jugar con mayor libertad que en los géneros considerados «mayores». A partir de mediados del siglo XVII, sin embargo, dos poetas, el ya citado Ueshima Onitsura (1661-1738) y el gran maestro por antonomasia, Matsuo Bashō (1644-1694), elevarían esta estrofa al más alto grado de refinamiento estético aprovechando justamente su carácter espontáneo y su aparente ligereza.

Como ya hemos mencionado, hay quien sostiene que Onitsura fue el primer escritor de haikus, ya que empezó antes que Bashō componer esos pequeños textos con la estructura métrica del hokku (5-7-5) que, por dedicarse a reflejar con extremada sensibilidad el mundo de la naturaleza y los seres humanos sin la necesidad de limitarse al humorismo o a la sátira, se diferencian de ellos. Sin embargo, e independientemente de a quien le corresponda el honor de haber inaugurado el género, es indiscutible que Bashō fue el poeta que, por su extensa producción, su carismática figura y sus originales ideas artísticas, convirtió el hokku (que a partir de entonces comenzará a llamarse *haikai*) en un género nuevo y digno de interés.

Bashō nació en 1644 y, durante toda su vida, demostró un talento brillante para la literatura. No fue monje budista, pero vistió como uno muchos años, queriendo hacer notar que en el quehacer poético había una suerte de elección espiritual, y que esta no solo debía reflejarse en el poema, sino también en la vida y en el carácter de los escritores.

Desde el punto de vista literario, Bashō rescató para sí algunos de los conceptos clave de la crítica literaria japonesa, en especial los de *mono no aware karumi* (cfr. *infra)*, gesto mediante el cual abogaba por una poesía del instante, que surgiera de la contemplación de la naturaleza o de los seres humanos y pudiera escribirse de forma espontánea, casi como una destilación del fenómeno observado y de los sentimientos o emociones que despierta en el autor. Estos dos conceptos van a ser fundamentales en la historia del haiku (o haikai), que ha pasado a la posteridad precisamente como un ejercicio que permite la expresión de la sorpresa cotidiana, la celebración de la vida y el hallazgo del misterio en las cosas comunes.

Por todo esto, y por muchas más cosas que nos es imposible detallar aquí[27], la influencia de Bashō en la poesía fue mayúscula, pues dejó un gran número de discípulos que a su vez inauguraron distintas comentes dentro del haikai. Algunos, como Kikaku (1661-1707), reivindicaron el humor del maestro frente a una solemnidad mal entendida: otros, como Buson (1716-1784), que fue pintor además de poeta, vincularon el haikai a otras disciplinas artísticas, poniéndolo en relación con teorías estéticas complejas que contribuyeron a enriquecer el género y a popularizarlo entre escritores y artistas; y otros, como Issa (1765-1827), continuaron por la senda de la *ligereza*, contradiciendo a los preceptistas de la poesía clásica, que habían afirmado que la lengua moderna no era apta para componer poemas y que el vocabulario en la poesía se debía restringir a aquel que habían utilizado los maestros de la antigüedad.

El haikai tuvo un gran desarrollo entre los siglos XVII y XVIII, aunque decayó en popularidad a partir del siglo XIX. A finales de ese mismo siglo y principios del XX, sin embargo, sería rescatado y defendido por Masaoka Shiki (1867-1902), uno de los primeros críticos literarios que incorporaron a su bagaje japonés las modernas teorías artísticas europeas que, a partir de 1868, revolucionaron de nuevo la literatura de Japón.

La apertura del país y el desarrollo de una nueva poesía

Desde mediados del siglo XIX se produce en Japón mi movimiento restauracionista que, bajo la premisa de devolver al pueblo la soberanía mediante la restitución del gobierno imperial, produce un brusco giro en la historia del país, pues rompe con los más de doscientos cincuenta años de aislamiento casi total que había supuesto el período Edo.

Así, con el comienzo de la era Meiji (1868-1912), Japón inicia una rapidísima transformación que afectará a todos los órdenes sociales y que, en poco más de treinta años, pondrá al país a la cabeza de las naciones asiáticas tanto a niveles educativos y culturales como en términos económicos, militares y científicos.

Esta transformación repercutió considerablemente en la poesía, pues por primera vez los escritores y lectores japoneses entraron en contacto con las grandes corrientes literarias que, en Europa y América, habían revolucionado la literatura —desde el Renacimiento hasta las corrientes que hacia mediados del siglo XIX dominaban el panorama internacional (realismo-naturalismo en narrativa, simbolismo en poesía, positivismo científico en el ámbito del

pensamiento…)—, así como con el capitalismo y el colonialismo occidental y con los grandes movimientos políticos e ideológicos que se revelaban en su contra (anarquismo, socialismo, feminismo, nacionalismos, etc.).[28]

En este sentido, destaca entre los poetas la figura del ya mencionado Shiki, que no solo estudió las ideas poéticas de las principales escuelas literarias de Occidente, sino que las relacionó con las teorías japonesas y reivindicó desde postulados renovados el valor de la tradición lírica de su país. Fue, en especial, y además de poeta, un notable estudioso del haiku, al que le otorgó el nombre por el que lo conocemos en la actualidad y que cultivó profusamente[29] en compañía de otros escritores como Natsume Sōseki (1867-1916),que se cuenta entre los primeros (y mejores) narradores modernos del país.

El feminismo y la incorporación de la mujer al mundo laboral también trajeron consigo la reincorporación de las mujeres a la primera línea poética, a la que, salvo por escasas excepciones como la monja Abutsu (1209-1283) o Kaga no Chiyo (1703-1775), notable escritora de haikus, apenas habían podido acceder desde que quedaran apartadas de la vida pública e intelectual a raíz del auge de las élites militares del período Kamakura y de la progresiva decadencia de la cultura cortesana en la Edad Media. En este sentido, una de las poetas más interesantes de este período, y sin duda una de las mejores cultivadoras del tanka de la historia de Japón, fue Yosano Akiko (1878-1942), que también destacó como autora de versos libres y de otras formas modernas de poesía, además de como pacifista y defensora de los derechos y libertades de las mujeres. Su libro de poemas *Midaregami* (1901), cuyo título significa «cabello revuelto» y alude al pelo desordenado de las mujeres tras el encuentro sexual, supuso un verdadero escándalo y un revulsivo para el tanka, al que se incorporaban un vocabulario fresco y una voz desafiante, joven y reivindicativa.[30]

Otros autores que contribuyeron significativamente a la renovación poética fueron Ishikawa Takuboku (1886-1912), uno de los principales exponentes del llamado «tanka moderno», y Taneda Santōka (1882-1940), que practicó un haiku hondamente depurado pero radicalmente libre en el aspecto formal.[31]

De guerras y vanguardias

La modernización tecnológica y social del país que se inició con el período Meiji, aun a costa de un enorme esfuerzo demográfico,[32] se desarrolló con éxito y condujo a japón a una inédita posición de dominancia

con respecto a las naciones vecinas. Esta circunstancia, sumada al progresivo fortalecimiento de un nacionalismo de inspiración europea, constituyó el perfecto caldo de cultivo para las políticas de militarización, expansionismo y belicismo que llevaron al país a la primera guerra sino-japonesa (1894-1895), la invasión de Taiwán (1895) y la guerra con Rusia (1904-1905), primero; a su participación en la Primera Guerra Mundial (que le granjeó el control de las colonias alemanas en el Pacífico), después, y, finalmente —y tras haber invadido Manchuria en 1931—, a la segunda guerra sino-japonesa (1937-1945) y a la Segunda Guerra Mundial.

Para el pueblo japones, estos años, que comprenden los últimos del siglo XIX y se extienden hasta mediados del XX, fueron de intensa aculturación y enorme crecimiento demográfico y económico, así como de alfabetización masiva y tecnificación urbana e industrial. Son estos los años durante los que surgen y se afianzan los grandes símbolos de la transformación del país (el tren, la urbe moderna, la electricidad), pero también son años de hondas crisis identitarias, que llevarán a los artistas y escritores a preguntarse una y otra vez por la esencia espiritual de un país que parecía agigantarse sin límites. En este contexto, el terrible terremoto de Kanto de 1923 —que asoló Tokio— no pudo más que acentuar una sensación general de decadencia e incertidumbre que se vería reflejada con fuerza en la poesía.

Justamente a partir de mediados de esta década de 1920 llegan a Japón los movimientos europeos de vanguardia. Entre sus receptores más interesantes destacan poetas como Miyazawa Kenji (1896-1933), Sagawa Chika (1911-1936) y Nakahara Chūya (1907-1937),[33] que importaron las técnicas de escritura propias del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo y propusieron una poesía libérrima tanto en términos formales como a nivel conceptual. También de este período es Misuzu Kaneko (1903-1930),[34] que cultivó la poesía infantil con una limpieza y profundidad que hacen de sus poemas piezas apreciadas tanto entre niños como entre adultos.

En el terreno del haiku, son numerosos las autores que siguen practicándolo a la clásica, pero también los que se esfuerzan por introducir en él los nuevos temas y conflictos que trajo consigo la modernización. En este sentido, destacan los dos últimos *haijin* que incluimos en nuestra antología: Ozaki Hōsai (1885-1926), que brilló en la introducción en el haiku de temáticas e imágenes urbanas, y Suzuki Shizuko (1919-?),[35] que fue, además de poeta, prostituta y reflejó en sus poemas la vida de las nuevas clases marginalizadas.

En general, la poesía experimentó un período de intensa ebullición hasta mediados de la década de los treinta del pasado siglo. Desde ese momento, la radicalización del gobierno nacionalista que condujo a Japón a la Segunda Guerra Mundial obligó a los artistas que se negaban a producir arte «patriótico» a la autocensura o al silencio. Las devastadoras consecuencias de la guerra, así como el trauma colectivo causado por las enormes pérdidas humanas y los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, cambiarían una vez más, drásticamente, la literatura de Japón a partir de mediados de la década de los cuarenta, iniciando un capítulo nuevo que, sin duda, merecería su propia antología.

PINCELADAS DE ESTÉTICA LITERARIA

No es infrecuente, a la hora de acercarse por primera vez a la poesía japonesa, que el lector experimente cierta sensación de desconcierto. Se trata, sin embargo —o al menos así nos lo parece por nuestra experiencia impartiendo talleres y cursos— de un desconcierto que rara vez se opone a una sorpresa agradable, y que, en la mente despierta, a menudo suscita la curiosidad.

Uno se puede preguntar de dónde viene: ¿tiene que ver con lo sintético de la expresión?, ¿con la deliberada inconcreción de los temas?, ¿con la utilización de cierto imaginario al mismo tiempo extraño y familiar?, ¿con lo que no se dice o se sugiere? 1.a respuesta es obvia: sí; tiene que ver con *todo eso*. Un *todo eso* que no es más que el resultado de una singularización estética genuinamente nipona y que no solo se percibe en su poesía, sino también en el resto de sus artes.

En las próximas lineas procuraremos, dentro de los límites que impone una introducción, ir desgranando algunas de las claves estéticas que más pueden ayudarnos a la hora de interpretar y comprender un poema japonés, comenzando por las más generales y prosiguiendo por algunos conceptos que atañen específicamente a la poesía. El lector que desee ampliar información en castellano acerca de estas cuestiones puede acudir, en caso de buscar un ensayo sintético, al recientemente traducido libro de Donald Richie *Un tratado de estética japonesa* (Alpha Decay, Barcelona, 2021); y, en caso de interesarse por una incursión más profunda, al ya mencionado *Claves y textos de la literatura japonesa* (Cátedra, Madrid. 2007), del profesor Carlos Rubio.

La importancia de la naturaleza: paisaje y símbolo

No es fácil resumir en el corto espacio del que aquí disponemos la tremenda importancia que tiene la naturaleza en la poesía de Japón, tanto a nivel puramente temático como en clave simbólica, especialmente porque se trata de una constante cultural que trasciende con mucho los ámbitos de la literatura y del arte.

Japón es un archipiélago de origen volcánico compuesto por cerca de siete mil islas, de las cuales cinco (las más grandes e importantes en términos históricos) reúnen la mayor parte de la población. Se trata de un país completamente orientado hacia el mar, pues, pollo accidentado del interior montañoso de las islas, las poblaciones con un mayor número de habitantes siempre han tendido a concentrarse cerca de las costas o en las llanuras próximas, en las que era factible el cultivo de arroz. La situación geográfica del archipiélago, así como esta particular geografía, fomentan una enorme biodiversidad y una gran variedad paisajística y climática, que destaca por un ciclo anual bien definido de cuatro estaciones —primavera, verano, otoño e invierno— al que no son extraños fenómenos naturales ciertamente violentos, como lluvias monzónicas, ciclones, intensas nevadas, erupciones volcánicas, terremotos y tsunamis. Esta naturaleza exuberante y soberbia explica en parte el animismo tradicional del pueblo japonés, que ha visto en ella un reflejo divino y una perenne fuente de inspiración artística.

Por lo que a la poesía respecta, cabe decir que el mencionado y distintivo ciclo estacional japonés *(kisetsu)*, tiene una gran importancia, pues cada una de las cuatro estaciones se relaciona simbólicamente con las distintas fases de la vida humana y con el paso del tiempo. Si bien este no es un hecho ajeno a la mayoría de las culturas euroamericanas, hay que insistir en que en Japón ha merecido un desarrollo especial, que incluye, además de un sinfín de ritos, festividades y celebraciones, un complejo repertorio simbólico arraigado en la mismísima médula de la cultura nipona.

A continuación figura un listado sintético de los principales símbolos, elementos y significados asociados con cada estación:

Primavera: la primavera representa el comienzo de la vida, no solo en términos humanos, sino también naturales. En Japón el árbol por excelencia de la primavera es el cerezo, aunque también tiene una gran importancia el ciruelo, cuyo temprano florecimiento marca en la cultura china el final del invierno, la proximidad del deshielo y el comienzo de un nuevo ciclo estacional. A la primavera se asocian

poéticamente símbolos que marcan un comienzo, como las flores, el alba y el este.

Verano: el verano representa para los japoneses la plenitud de la vida y el tiempo del placer. Se trata de una época marcada por las lluvias y el calor, pero también por los alegres festivales de verano, el culto a los espíritus y el estridoi de las cigarras, que simboliza el esplendor fugaz de la existencia, pues mueren solo días después de haber salido al mundo. El verano es también la estación del amor pasional, en especial por sus tórridas noches. A él se asocian poéticamente los pájaros —entre los que destaca el cuco por antonomasia—, la noche y el sur.

Otoño: el otoño es la estación de la madurez y la melancolía, pero también la más hermosa para el pueblo japonés, que prefiere a la apremiante frescura de la primavera o al esplendor despreocupado del verano la belleza triste y sobrecogedora de lo que, en su mejor momento, empieza a declinar. En otoño la naturaleza abandona sus verdes para vestirse de oro, rojo y ocre: los ríos arrastran el follaje caído y el ocaso se extiende en la medida en que se acortan los días. A esta estación se asocian la luna —la llena en particular—, el atardecer y el oeste.

Invierno: el invierno representa la senectud, la añoranza, la desolación y la muerte, aunque también ofrece la belleza oscura de la nieve y de sus albas claras, así como la promesa de un próximo renacer. Poéticamente, se asocian con el invierno, además de la nieve, las heladas nocturnas, las primeras luces y el mirle.

Otros símbolos naturales imprescindibles para la literatura japonesa, aunque no tan vinculados con el ciclo estacional, son el mar, que aparece continuamente por razones obvias, y la montaña, que constituye, como en la cultura china, un símbolo por excelencia de lo sagrado y de lo incognoscible. Mención especial merece entre las montañas el célebre Fuji, una deidad para el shinto, la religión nativa de Japón, y omnipresente en el arte y la literatura.

Acerca del lenguaje utilizado en la poesía

El lenguaje utilizado en la poesía ha sido siempre objeto de discusión entre los poetas y críticos japoneses, aunque en términos generales —como lo prueba la existencia tanto de las *makurakotoba* como de las *utamakura*, que

explicaremos a continuación— puede decirse que, durante la mayor parte de la historia de su poesía, ha prevalecido una visión conservadora, partidaria de restringir el léxico poético a aquel que utilizaban los maestros del pasado.

Esta visión conservadora, en especial durante la épica clásica y el período medieval, provocó que el lenguaje de la poesía estuviera altamente tipificado, sobre todo por lo que respecta al tanka como género mayor (cfr. *supra)*, así como que excluyese términos no japoneses hasta la llegada del haiku o haikai. Los géneros menores, paródicos y humorísticos, como el *kyōka* (versión humorística y ligera del tanka) y el ya mencionado hokku, no obstante, aceptaban un tono mucho más relajado y un léxico menos formal.

Se llama *makurakotoba* (literalmente: «palabras-almohada») a aquellas palabras o frases literariamente vinculadas «por su significado, asociaciones o pronunciación»**[36]** a otras palabras o conceptos. Son muy comunes en el *Manyōshū* y en la literatura clásica, aunque conservan su vigencia y son empleadas recurrentemente a lo largo de tocia la historia de la poesía japonesa. En esta antología, se las menciona en las notas a los poemas siempre que nos ha parecido necesario identificarlas y aclarar su sentido, ya que suelen contener información valiosa para la interpretación de los textos (cfr. poemas **1**, **4**, **6**, **12**, **15**, **16**, **28**, **33**, **38** y **39**).

Las *utamakura*, por su parte, son palabras, frases o imágenes utilizadas recurrentemente. Suelen ser estructuras lexicalizadas y, aunque cuentan con una tipología muy diversa, es normal encontrar entre ellas topónimos asociados con relatos clásicos o referencias al paso del tiempo y al ciclo estacional (meses, estaciones, animales, plantas…). También es habitual que tengan extensiones de 5 o 7 sílabas para que constituyan por sí mismas unidades versales completas (cfr., por ejemplo, el poema **44**).

Por último, las *kakekotoba* constituyen un tropo por el cual se recurre a la homofonía para significar dos cosas diferentes. Se trata de un juego cuyo potencial reside en las particularidades de la lengua japonesa, ya que es común la homofonía entre palabras que se escriben con caracteres totalmente distintos. Precisamente por ello, resulta muy difícil traducirlas (cfr. notas a los poemas **26** y **52**).

Decir y no decir la indirección como técnica expresiva

Aunque, como hemos sugerido en líneas anteriores, el primer desconcierto del lector no iniciado en la poesía nipona proviene casi siempre de una compleja mezcla de factores, uno de los más importantes suele tener que ver con la tendencia japonesa a la indirección expresiva, es decir, con la

inclinación a sugerir emociones, sentimientos o ideas antes que a plantearlas expresa y directamente.

Si bien este no es un rasgo propiamente literario, sino cultural —pues los japoneses suelen ver como rudas, groseras o poco consideradas para con el interlocutor las manifestaciones demasiado directas de sus preferencias, sentimientos, ideas o intenciones—, su reflejo en la poesía es intenso, y más teniendo en cuenta que la brevedad de sus poemas hace muy conveniente que buena parte del contenido se pueda (o se deba) inferir. En este sentido, el progresivo cultivo de los medios indirectos de decir, entre los que destacan el símil, la metáfora, la metonimia, la elipsis, la topografía, la sugerencia, la ironía, el uso depurado de los símbolos y los recursos literarios fónicos, ha contribuido a la conformación de un gusto dominante entre los escritores y la crítica, que suelen considerar inapropiado plantear las cosas de forma demasiado directa ante el lector, quien a su vez se ha acostumbrado a leer entre líneas.

Si bien esta característica tan notable de la literatura japonesa podría parecer un impedimento para quienes nos aproximamos a ella desde otras culturas (y a partir de traducciones), también ha de tenerse en cuenta su reverso positivo, y es que sus grandes poemas casi siempre presentan distintos niveles de lectura. Cuando se comienza a leer poesía japonesa, de hecho, es como quedar prendado de un poema cuyo fondo nos resulta difícil de comprender, pero que, aun a pesar de ello, nos transmite una emoción intensa. Por lo demás, en muchas ocasiones es justamente el misterio de lo que no se logra desentrañar por completo —la sensación de que se nos escapa un sentido ulterior— lo que nos lleva a perseverar en la lectura y el aprendizaje.

Los ideales estéticos (I): makoto o la honestidad del sentimiento y la emoción

Entre los ideales estéticos más antiguos e importantes de la poesía japonesa está el de *makoto*, que podría traducirse como «verdad» (cuando se escribe 真) o como «honestidad» (cuando se escribe 誠). En términos literarios, se refiere a la honestidad con respecto a las emociones o sentimientos que inspiran un poema y que se ven representados en él.

Es importante entender, para aclarar esta idea, que hasta la llegada de las vanguardias europeas, a partir de los años veinte del siglo pasado, la poesía en Japón se concebía desde postulados fundamentalmente expresionistas, y por tanto predominantemente líricos. Desde este punto de vista, el poeta se expresa, por lo general, ante un hecho o fenómeno que causa cierto impacto en él; o bien pone por escrito un sentimiento utilizando los recursos del

lenguaje poético para transmitirlo fidedignamente a sus lectores. En este sentido, el concepto ele *makoto* no se refiere tanto a que lo dicho en el poema tenga que ser verdadero o exacto como a que los sentimientos y emociones que lo inspiran sean genuinos y se vean reflejados de manera honesta en él. Se trata, pues, de un valor esencialmente ético, aunque conlleva importantes consecuencias estéticas, entre las que se cuentan el rechazo de lo artificioso y lo excesivamente recargado o la predilección por el uso de la primera persona, normalmente identificada con la del propio escritor.

Para los japoneses, el epítome de esta poesía *makoto* se encuentra en el *Manyōshū*, y por tanto en los mismos cimientos de su literatura. A la luz de esta idea, se aprecia bien hasta qué punto no es casual la asociación de Ki no Tsurayuki de poesía y «corazón», pues la poesía está relacionada íntimamente con lo que existe de honesto y verdadero en los seres humanos.

Los ideales estéticos (II): miyabi o la elegancia

La palabra *miyabi* alude a la elegancia y el refinamiento de la exquisitez, encarnada idealmente en la vida cortesana de los períodos Nara y Heian (cfr. *supra*). *Miyabi* tiene que ver con lo que, más que dicho o mostrado, debe ser sobreentendido o deducido, con la delicadeza propia de quien es lo bastante sensible para no necesitar más explicaciones que las que proporcionan un gesto discreto o un indicio casual.

La obra por antonomasia del *miyabi* es el célebre *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu, en la que el príncipe Genji es el más claro ejemplo de un ingenio elegante y de una sutileza encantadora.

Para la poesía, el *miyabi*, que por tener mucho que ver con el gusto ha sido definido y matizado en incontables ocasiones a lo largo de la historia, se concreta en el uso de un estilo elevado, un vocabulario clásico y nunca soez y el tratamiento refutado de los temas, que, no obstante, pueden ser atrevidos, especialmente cuando hablamos de poesía amorosa (cfr., por ejemplo, poemas **7** y **24**).

Los ideales estéticos (III): mono no aware o el sentimiento profundo de las cosas

Mono no aware es un término de difícil traducción. Sin entrar en puntualizaciones, podríamos decir que significa «el sentimiento de las cosas», es decir, la reacción emotiva que proviene de la constatación o advertencia de algo, normalmente relacionado con el medio en el que uno se encuentra, pero

también con cualidades fundamentales de la existencia humana y natural que se perciben o deducen a partir de manifestaciones o fenómenos concretos.

Un ejemplo de *mono no amare* (abreviado a menudo como *aware)* podría ser cuando, al observar el caparazón hueco de una cigarra muerta, se experimenta compasivamente un sentimiento de fugacidad, producto no de la visión de la cigarra en sí, sino de la conciencia adquirida a raíz de esta de que todos los seres, inanimados y animados, comparten el mismo destino. Otro ejemplo podría ser, habiendo advertido que, a principios de febrero, han brotado ya las yemas del ciruelo de nuestro jardín, la emoción que nos causa recordar que pronto llegará la primavera, y que por tanto el mundo se transformará en sí mismo un año más. Se trata, pues, de un proceso espontáneo por el cual reaccionamos emocionalmente ante la constatación de una ley o verdad natural a partir de alguna de sus manifestaciones o signos.

Esta noción de *aware*, más filosófica *a priori* que artística, tiene una gran importancia en la estética literaria de Japón, ya que el arte resulta un vehículo idóneo para la transmisión del «sentimiento de las cosas», así como para el cultivo de la sensibilidad individual. Están en íntima relación con él otros conceptos complejos como el de *mujōkan*, que podría traducirse, según señala Carlos Rubio[37], como «sentimiento de caducidad» o «impermanencia», y que estaría presente en el primero de nuestros ejemplos. Otros conceptos muy ligados con el *mono no aware* son los de *wabi* y *sabi*, muy de moda desde hace años entre los artistas y decoradores europeos y americanos, y que se refieren, respectivamente, a la pobreza desapegada y a la desnudez de ornamentos *(wabi)* y a la desolada belleza de lo no-desbastado, lo rústico y lo natural *(sabi)*. Se trata de una pareja de valores que, sin ser equivalentes, son complementarios, y que a partir del siglo XVI, gracias a la popularidad de estetas inspirados por el budismo como Sen no Rikyū (1522-1591), el gran maestro en el arte del té, se vieron elevados a la cúspide del buen gusto.

Para los artistas, por todo esto, la sensibilidad para el *awftre* se convirtió desde el período Heian en una cualidad fundamental, como también lo hizo el dominio de un buen número de conceptos estéticos que empezaron a aplicarse sistemáticamente a las artes. En el caso particular de la poesía, el *aware* pesó mucho en la predilección por ciertos temas, en especial desde que, con el final del período Heían, la corte pierde relevancia como núcleo de producción literaria y la fe budista se populariza y extiende (cfr. *supra)*. Muchos son, de hecho, los poemas que, influidos por esta filosofía del *aware*, se centran temáticamente en la futilidad del mundo y en el dolor que causa la conciencia de la propia impermanencia, así como en una belleza acrecentada por un

hondo sentimiento de fugacidad y pérdida que contribuye a reforzar los lazos entre la tristeza y la hermosura (cfr., por ejemplo, poemas **31**, **62** y **140**).

Los ideales estéticos (IV): yūgen o el misterio de las cosas

Otro ideal muy arraigado en la literatura japonesa es el de *yūgen*, que podríamos traducir como «misterio». Fue introducido por el poeta y compilador Fujiwara no Shunzei, y en un principio se asoció con el misterio oscuro y melancólico que subyace a ciertos fenómenos particularmente bellos y sobrecogedores, como pueden ser el ocaso, cuando el sol se retira tristemente cediendo a la noche, o el vuelo de un ave que se marcha para siempre de nuestro campo de visión. Se trataba, en este primer momento, de un concepto de clara inspiración budista, relacionado también con la ya mentada idea de la «impermanencia» o *mujōkan*.

Con el tiempo, sin embargo, y en especial a partir de la popularización de la renga, el teatro nō y el haiku (cfr. *supra),* devino en una concepción menos oscura y con menos matices trascendentes, asociada a fenómenos dotados de una belleza ideal. Se trata, en cualquier caso, de un concepto que presenta muchos puntos de contacto con la idea de «lo sublime» reivindicada por los románticos europeos, si bien es cierto que no todo lo que nuestros románticos consideraban sublime puede identificarse con lo que un japonés entendería por *yūgen*. Si para los románticos, y en concreto para Edmund Burke, «todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime»[38], para los japoneses lo sería todo aquello en lo que subyace un componente de genuino misterio, inquietante y terrible quizás, pero no por violento o por amenazante, sino por poseer un fondo ignoto cuya oscura naturaleza no puede dilucidarse.

Así, aquello que es mayor o más complejo que lo humano, en efecto, está cargado de *yūgen*, y por lo tanto fascina y sobrecoge al mismo tiempo. El insondable océano lo está, pero no el estanque calmo de un palacio, por hermoso que sea; e igualmente lo está el bosque, pero no el jardín, naturaleza sometida por la mano humana. Un excelente ejemplo de poema construido en torno al *yūgen* lo tenemos en el número 64 de esta antología, escrito por el monje Jakuren: «Tiene la soledad / estos mismos colores: es otoño / y en la montaña / se levantan los pinos / contra el atardecer». Como vemos, no es justamente lo terrible de la montaña cubierta por un bosque de pinos lo que capta la atención del poeta, sino su belleza inmensa y ajena a lo humano, su sustrato enigmático e incognoscible.

Los ideales estéticos (V): okashi, el humor y el placer

En contraposición con la gravedad de otros ideales estéticos como el *mono no aware* o el yūgen, *okashi,* que podría traducirse como «divertido», «interesante» o «gracioso», plantea la idea de una literatura centrada en la diversión despreocupada, el juego irónico y el placer intelectual. Es importante entender, en cualquier caso, que existe en el *okashi* un matiz por el cual lo extraordinario coincide con lo agradable, por lo que no basta solo con que algo sea divertido o gracioso para que pueda considerárselo como tal; para que algo sea *okashi,* debe de haber en ello una parte feliz de sorpresa o hallazgo.

El exponente máximo de este ideal durante la época clásica se encuentra en el famoso *Libro de la almohada* de Sei Shōnagon, una deliciosa recopilación de apuntes, reflexiones, poemas y fragmentos diarísticos que brilla por su refinado sentido del humor, su aguda capacidad de observación y, sobre todo, su moderna concepción de la literatura como fugar para el divertimento.

Por lo demás, la ironía y el humor son recursos habituales en la poesía japonesa clásica, y no solo en los subgéneros satíricos o paródicos, sino también en aquellos considerados mayores (cfr., por ejemplo, poemas **55** y **90**). También en el haiku habrá muchos poetas que utilizarán el humor para abordar sucesos de la vida cotidiana, como ocurre en los casos de Kikaku, Issa o Santōka entre otros muchos (cfr. poemas **119**, **135** y **164** respectivamente). Lo mismo sucede en el siglo XX, en especial tras la llegada de los movimientos de vanguardia, que incorporan el humor como un recurso especialmente útil a la hora de desafiar las rígidas convenciones literarias y sociales del país.

Los ideales estéticos (VI): la ligereza o karumi

El ideal de *karumi*, reivindicado en sus últimos años por Bashō (1614-1694) como esencial en la escritura del haiku o haikai, ha tenido mucho peso en las reinterpretaciones que modernamente se han hecho de este género dentro y fuera de Japón. Este concepto puede traducirse como «ligereza» y se refiere al tono y al lenguaje de la composición, aunque también tiene repercusiones sobre el contenido.

Para Bashō, el lenguaje del haiku debe apartarse de lo excesivamente elaborado en favor de la naturalidad y la espontaneidad. Esto no significa que el trabajo del poeta no exija un minucioso cuidado formal ni una constante

depuración expresiva, sino que deben rehuirse los excesos y alardes que aparten al escritor de aquello que intenta decir. En cierta ocasión, el propio Bashō dijo: «Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento»[39], haciendo hincapié, desde una posición abiertamente antiintelectualista, en que este tipo de poemas debería poder escribirse a partir de la pura experiencia, con las mismas palabras que empleamos para comunicarnos.

Como vemos, el ideal del *karumi* está íntimamente relacionado con el de *makoto*, si bien aquel no se refiere tanto a la forma como a la actitud del escritor y, subsecuentemente, al contenido del poema. Además, es importante apuntar que este ideal estético tardío choca frontalmente con las antiguas ideas conservadoras con respecto al lenguaje utilizado en la poesía, por lo que a partir de este momento el léxico admisible en el poema aumenta de manera significativa.

NOTA ACERCA DE LA SELECCIÓN DE AUTORES

Esta antología, como se ha visto ya, abarca un extenso período de tiempo que va desde principios del siglo VII de nuestra era hasta la Segunda Guerra Mundial. Más de 1300 años de poesía que, obviamente, se podrían haber documentado a partir de muy diversas aproximaciones, que habrían dado a su vez lugar a antologías muy distintas. Por lo demás, y como ya explicamos, hemos procurado ofrecer, de la manera más honesta posible, una selección amplia y representativa, que incluye tanto poemas muy conocidos en Japón (e incluso ya traducidos al castellano en vanas ocasiones), como poemas ciertamente infrecuentes e inéditos en castellano, que según nos parece ayudarán al lector a hacerse una idea de la enorme riqueza de la poesía de Japón.

Para el lector interesado en acceder a otra posible «antología general», recomendamos la preparada hace unos años por el profesor Carlos Rubio, hermosamente titulada *El pájaro y la flor* (Alianza, Madrid, 2011). Otra aproximación, en este caso desde la cultura anglosajona, podría ser *Cien poemas japoneses*, la famosa antología del poeta estadounidense Kenneth Rexroth, de la que existe traducción castellana de Carlos Manzano (Gadir, Madrid. 2007).

Por lo que respecta a nosotros, nos conformamos con que nuestro libro, con sus seguros defectos y posibles virtudes, sirva a una nueva generación de

lectores como puerta de acceso a la poesía japonesa y, en el mejor de los casos, también para empezar a amarla, como a nosotros mismos nos pasó.

JUAN F. RIVERO
Madrid, primeros días de primavera de 2022

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

1000 Poems from the Manyōshu, Dover Publications, Mineola, 2005.

BERMEJO, José María. *Instantes. Nueva antología del haiku japonés*, Hiperión, Madrid, 2009.

BERMEJO, José María, y HERRERO, Teresa, introd. y notas a *Cien poetas, cien poemas. Hyakunin Isshu (Antología de poesía clásica japonesa),* Hiperión, Madrid, 2004.

BERMEJO, José María, y HERRERO, Teresa, introd. y notas a Yosano, Akiko. *Poeta de la pasión. Antología poética*, Hiperión, Madrid, 2007.

BLYTH, R. H., *A History of haiku* (2 vols.), Hokuseido, Tokio. 1967.

BURKE, Edmund. *De lo sublime y lo bello*, Alianza, Madrid. 2014 (2.ª ed.).

CABEZAS, Antonio, *Jaikus inmortales*, Hiperión, Madrid. 2011 (8.ª ed.).

CARTER, Steven D., *How to Read a Japanese Poem*, Columbia University Press, Nueva York, 2019.

DUTHIE, Torquil, introd. y notas a *Poesía clásica japonesa [Kokinwakashū]*, Trotta, Madrid, 2005.

GOLDSTEIN, Sanford, y KITAJIMA, Fujisato, introd. y notas a *Ryōkan: Selected Tanka, Selected Haiku*, Kōkodō, Niigata, 2000.

HANE, Mikiso. *Breve historia de Japón*, Alianza, Madrid, 2011 (3.ª ed.).

HAYA, Vicente, *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual*, Kairós, Barcelona, 2019 (5.ª ed.).

HAYA, Vicente; YAMADA, Akiko, y MARTÍN PORTALES, José Manuel, notas a Taneda Santōka, *El monje desnudo. 100 haikus*, Miraguano, Madrid, 2019 (3.ª ed.).

HERRERO, Teresa, *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Hiperión, Madrid, 2004.

HERRERO, Teresa, «El poeta y su sombra», prólogo a *Hoosai, Ozaki, Muevo mi sombra (Haikus escogidos),* Hiperión, Madrid, 2018.

HERRERO, Teresa, *Shiranami. Olas blancas (Cien poemas japoneses del mar)*, Hiperión, Madrid, 2020.

HERRERO, Teresa, y MUNÁRRIZ, Jesús, introd. y notas a *Los 99 haikus de Ryookan*, Hiperión, Madrid, 2006.

HERRERO, Teresa, y MUNÁRRIZ, Jesús, *El rocío del loto. Diálogo poético de Ryookan y Teishin*, Hiperión, Madrid, 2010.

HERRERO, Teresa, y MUNÁRRIZ, Jesús, *Poemas amorosos del Manyooshuu*, Hiperión, Madrid, 2016.

HERRERO, Teresa, y MUNÁRRIZ, Jesús, *Brilla un relámpago. Haikus escogidos de Ryuunosuke Akutagawa*, Hiperión, Madrid, 2019.

HOSHINO, Yumi, y FERRADA, María José, prólogo a Kaneko Misuzu. *El alma de las flores*, Satori, Gijón, 2019.

KASULIS, Thomas P., *La filosofía japonesa en su historia*, Herder, Barcelona, 2019.

KEENE, Donald, *Seeds in the Heart. A History of Japanese Literature (Volume 1. Japanese literature from Earliest Times to the Lste Sixteenth Century),* Columbia University Press, Nueva York, 1999.

KEENE, Donald, *Down to the West. A History of Japanese Literature (Volume 4. Japanese Literature of the Modern Era - Poetry, Drama, Criticism),* Columbia University Press. Nueva York. 1999.

LANZACO SALAFRANCA, Federico. *Cultura japonesa: pensamiento y religión*, Satori, Gijón, 2020.

MAKOTO, Ōoka, y BEICHMAN, Janine, 折々のうた, *Oriori no uta. Poems for all seasons. An Anthology of Japanese Poetry from Ancient Times to the Present*, Kodansha International, Tokio, 2002.

MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko, y MORRELL, Robert E., *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1988 (2.ª ed.).

MOSTOW, Joshua S., *Pictures of the Heart. The Hyakunin Isshu in Word and Image*, Hawaii University Press, Honolulu, 1996.

NAKAYASU, Sawako, introd. a *The Collected Poems of Chika Sagawa*, Canarimn Books, Ann Arbor, 2015.

REXROTH, Kenneth, *Cien poemas japoneses* (trad. Carlos Manzano), Gadir, Madrid, 2007.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, *El haiku japonés. Historia y traducción*, Hiperión, Madrid, 2010 (7.ª ed.).

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, introd. y notas a Chiyo, *Violeta agreste*, Satori, Gijón, 2016.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, introd. y notas a Taigi, Tan, *Gato sin dueño*, Satori, Gijón, 2017.

RUBIO, Carlos, introd y notas a *El pájaro y la flor. Mil quinientos años de poesía japonesa*, Alianza, Madrid, 2011.

RUBIO, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, Cátedra, Madrid, 2019 (3.ª ed. revisada y ampliada).
RUBIO, Carlos, y TANI MORATALLA, Rumi, introd. y notas a *Kojiki. Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Trotta, Madrid, 2018 (3.ª ed.).
SATO, Hiroaki, *Japanese Women Poets. An Anthology*, Routledge, Londres, 2008
SATO, Hiroaki, *On Haiku*, New Directions, Nueva York, 2018.
SUZUKI, Hideo, YAMAGUCHI, Shinichi y YODA, Yasushi, *Genshoku Ogura Hyakunin Isshu*, Buneido, Tokyo, 1997.
STILERMAN, Ariel, *Poema a tres votes de Minase. Renga. Sōgi, Shōhaku, Sōchō,* Sexto piso, México D. F., 2016.
TARANCO, David, prólogo y notas a Nakahara, Chuya, *Abrazado a las estrellas*, Satori, Gijón, 2020.
UCHIDA, Yoshihiko, separata introductoria a Ueshima Onitsura, *Palabras de luz (Tomoshibi no kotoba)*, ed. de Yoshihiko Uchida, Vicente Haya y Akiko Yamada, Miraguano, Madrid, 2009.

PRIMERA PARTE
Los orígenes

1

Susanoo
(anónimo)

Ocho nubes protegen
el palacio de Izumo,
el de ocho vallas;
ocho vallas que guardan
a mi esposa, feliz.

Este poema, atribuido en el *Kojiki* al dios Susanoo no Mikoto (hermano mayor de la diosa Amaterasu Omikami), es considerado tradicionalmente el primer poema escrito en japonés. Algunas fuentes afirman que era recitado por los albañiles que construían el palacio que el dios mandó alzar en Izumo en honor de su novia, por lo que habría servido como ofrenda a los dioses locales a fin de garantizarle la seguridad al nuevo hogar de los recién casados. Sea como fuere, se trata de un poema de difícil traducción. Por una parte, la *makurakotoba yakumo* es un epíteto poético que solía preceder a los nombres de lugares considerados mágicos, en este caso Izumo; por otra, nos encontrarnos con la repetición de ciertas palabras, algo muy recurrente en la poesía japonesa primitiva. En este caso, las palabras *yaegaki* y *yakumo*, que comparten el número ocho en su grafía (八), parecen actuar como invocación, pues dicho número es considerarlo mágico o de buena fortuna en numerosas culturas de Asia del Este.

2

Anónimo

Aunque parezca
que el caudal del río Yodo
se estanca, en realidad
corre bajo la superficie,
al igual que el del corazón.

Algunos de estos primeros poemas anónimos, recogidos en su mayoría en el *Manyōshū* (siglos VI-VII) se cuentan entre los más famosos de la literatura japonesa. Muchos de ellos se atribuyen a figuras arquetípicas del pueblo llano, tales como una «joven campesina» o un «guardia fronterizo» (cfr. poemas **8** y **9**, respectivamente); otros, a emperadores famosos (cfr. poemas **10** o **12**). Se trata, como es obvio, de poemas de aliento popular, pertenecientes a una etapa primitiva de la poesía japonesa.

3

Anónimo

«No volverá»,
me digo, y sin embargo,
aunque atardece
yo sigo en pie esperándolo
y las cigarras cantan.

El canto de las cigarras, como se ha visto en la introducción, simboliza el final del verano, la estación del amor por excelencia para el pueblo japonés. De ahí que aparezca en un poema desesperanzado como este.

4

Anónimo

Vas tras los ciervos,
y has cruzado ocho picos
cubiertos de camelias.
En tu casa, tu esposa
ruega por ti.

Ashihiki una *makurakotoba* de difícil traducción. Vendría a significar algo así como «con pies cansados» y es habitual encontrarla asociada a las montañas por la dificultad que conlleva su ascenso. Es el caso de este texto, en el que la voz poética femenina desea suerte a su esposo, que participa en una montería. Como hemos visto ya (cfr. nota al **poema 1**), aquí también aparece el ocho, número de la suerte, casi como una forma de conjurar la mala fortuna y los peligros de la caza.

5

Anónimo

Ven aquí, amor,
y esta rica cortina de bambúes
córrela; ven,
que si llega mi madre
y me pregunta
le diré que fue el viento.

Esta estrofa compuesta por seis versos de estructura 5-7-7-5-7-7 recibe el nomine de *sedōka*. Su cultivador más destacado fue Kakinomoto no Hitomaro (cfr. poemas **14** y **15**). Se lo considera un género menor.

6

Anónimo

Hoy que duerme sin mí,
negro como las bayas
de los lirios,
¿se esparcirá en el suelo
el pelo de mi amada?

Los *nubatama* son las semillas o bayas negras del lirio leopardo. Esta *makurakotoba* es recurrente en la poesía japonesa clásica, y suele utilizarse para enfatizar la negrura de la noche y el pelo de color azabache de la mujer amada.

7

Anónimo

Dime, ¿quién es
el que le habla
a una mujer casada?;
¿quién el que ahora me pide
que desate el cordón de mis vestidos?

8

Joven campesina
(anónimo)

Las manos agrietadas
de moler tanto arroz;
esta noche, tal vez,
con un lamento,
las tomará de nuevo el amo joven.

Desconocemos la edad del amo joven que aparece en este poema. En caso de que fuera un niño, el poema nos hablaría de la inocencia y el candor de alguien que desconoce el modo en que funciona el mundo; si, por el contrario, se tratara de un adolescente o de un adulto joven, estaríamos ante un poema amoroso. Tal vez el hecho de que la voz poética se identifique con la de una *joven* campesina refuerce esta segunda interpretación.

9

Guardia fronterizo
(anónimo)

La noche helada;
el viento en los bambúes.
Ni siete mantas
me darían
el calor de su piel.

Cabe señalar en este poema la hermosa aliteración en ese que destaca en los primeros versos en lengua original: «Sasa ga ha no / sayagu shimoyo ni…».

10

Emperador Jōmei
(593-641)

Hay en Yamato
numerosas cadenas de montañas,
pero, entre todas,
la que yo más aprecio
es Kagu, la celeste.
Cuando asciendo a su cima
y contemplo mi reino,
veo la niebla que se alza sobre el valle
y las muchas gaviotas
que vuelan sobre el mar.
Es hermoso el país
de las libélulas;
mi país de Yamato.

Este tipo de floema largo se denomina *chōka*, y es común en el *Manyōshū* y otras recopilaciones antiguas (cfr. introducción). *Yamato* era el nombre que en la época recibía Japón. Otro de esos nombres antiguos era *Akitsushima*, que podría traducirte como «Isla de las libélulas». En nuestra versión, omitimos las islas y traducimos por «país de las libélulas» para dar a entender que se refiere a todo el territorio.

11

Emperador Tenji
(626-671)

Campo otoñal;
con su techo de paja,
la choza humilde,
y mis mangas que moja,
al colarse, el rocío.

Las mangas mojadas de rocío son una metáfora recurrente del llanto, ya que las mangas del kimono solían ser el medio más accesible para enjugarse las lágrimas.

12

Consorte Principal
(siglo VII)

Barcos que vais
muy lejos de las playas
del mar de Ōmi,
adonde haya ballenas,
ahora que estáis
cerca ya de la costa,
no golpeéis
la orilla con los remos,
no golpeéis
la orilla con los remos;
no espantéis a las aves que,
tierno como la yerba,
amaba mi joven señor.

Este lamento o *banka* de la Consorte Principal del emperador Tenji (626-671) utiliza dos *makurakotoba* tradicionales: *isanatori*, «donde se capturan las ballenas», epíteto habitual para referirse al mar, en este caso el de Ōmi (el lago Biwa) y *wakakusa*, «yerba joven» o «tierna», que se refiere a su joven esposo y que aquí traducimos por medio de un símil: «tierno como la yerba».

13

Princesa Tajima
(siglos VII-VIII)

En otoño se inclinan
las espigas de arroz
y yo, como ellas,
a mi amado me acerco
aunque murmuren.

14

Kakinomoto no Hitomaro
(siglos VII-VIII)

Hojas doradas
que en el monte caéis,
deteneos, por favor, unos instantes,
para que vea el lugar
en que vive mi esposa.

El *momiji* es el conocido arce japonés que luce un intenso color rojo al llegar el otoño. Habitualmente este color aparece en uno de sus dos ideogramas o *kanjis*; sin emgargo, en este caso, aun teniendo la misma lectura fonética que el de «rojo», el ideograma que aparece es el de «amarillo» (黄). Por esta razón traducimos como «hojas doradas».

15

Kakinomoto no Hitomaro

Pienso en aquellos días
en que vivía mi esposa,
cuando salíamos juntos
en primavera
a contemplar los olmos
que hay junto al espigón,
con sus frondosas ramas
de hojas verdes,
tiernas como ella misma,
mi compañera,
mi niña, a la que amaba tanto;
pero quién puede alzarse
contra las leyes de la vida
y de este mundo:
envuelta en tela blanca,
con las primeras luces,
se marchó igual que un pájaro
hacia los yermos campos
en los que se levanta la calima
y se desvaneció
como el sol al atardecer.
Ahora el hijo
que ella me dio en recuerdo
la llama entre sollozos
y, sin saber qué hacer,
y aun siendo un hombre,
lo cobijo en mi pecho
para calmar la angustia;
y cuando entro en la alcoba
donde dormíamos juntos,
almohada con almohada,
entre lamentos me anochece

y suspirando me encuentra la aurora.
Este dolor terrible, sin embargo,
no la hará retornar.
Dicen que en el monte Hagai,
donde habitan los fénix,
vive también mi amada compañera;
pero yo he ido hasta allí
y, con enorme esfuerzo,
hasta la cima,
he escalado sus grandes roquedales.
No tuve éxito, pues de mi esposa,
a la que aún creía viva, no hallé
ni la más tenue luz.

Extenso *chōka* de tema elegíaco. Se trata del poema más largo entre los que figuran en nuestra selección, y da buena muestra tanto de la calidad poética de Hitomaro como de un tipo de poesía de inspiración china que, con el paso del tiempo, dejó de cultivarse en favor de las estrofas más breves que solemos asociar con la poesía japonesa. *Utsusemi*, literalmente el caparazón vacío de una cigarra, ex una *makurakotoba* que se utiliza como metáfora de la evanescencia de la vida.

SEGUNDA PARTE
La época clásica: Nara y Heian

16

Princesa Nukata
(¿630?-¿690?)

Vas por campos de akane
de un murasaki intenso, campos bien acotados
de la casa real.
¿Te habrá visto algún guardia saludarme
agitando las mangas?

La princesa Nukata envía este poema a su anterior mando, el príncipe Ōama, hermano menor del que entonces era su esposo, el emperador Tenji. La complejidad de las relaciones de la corte se refleja en este poema, en el que Nukata se pregunta si algún guardia habrá visto el desliz de su anterior marido. *Akana* una planta de color rojo oscuro; en nuestro poema actúa como *makurakotoba* para resaltar, por contraste, el brillo del color *murasaki* (un morado intenso, similar al lavanda o al púrpura). Los campos que pertenecían a la nobleza o a la familia imperial se delimitaban con cuerdas sagradas, de ahí que estos estén «bien acotados».

17

Princesa Nukata

Mientras te espero
en esta alcoba, el pecho lleno
de nostalgia y de amor,
las persianas se mueven
con el viento de otoño.

18

Dama Kasa
(principios del siglo VIII)

Amarte a ti,
que no me amas,
es como ir a un gran templo
y, ante un demonio atormentado,
arrodillarme a orar.

Una antigua interpretación de este poema, según se refiere en *1000 Poems from the Manyōshū* (Dover Publications, 2005, pág. 108), explica que el «demonio atormentado» (que también podríamos haber traducido como «espíritu hambriento» o «demonimo hambriento») se referiría a ciertas estatuas de demonios que se colocaban en los templos budistas para que los fieles contemplasen el estado de degradación al que podía llegar el alma humana sin la iluminación divina. El acto de orar ante la simple estatua de un demonio atormentado, por tanto, sería inútil, y de ahí su uso en el símil de nuestro poema. Los mismos anotadores de *1000 Poems*, sin embargo, indican que no tenemos evidencias de que fuera costumbre tener en los templos este tipo de estatuas, por lo que el texto queda también abierto a otras interpretaciones.

19

Dama Kasa

Soñé que sostenía
una espada de doble filo
pegada a mí.
Quizás sea este un presagio
y nos volvamos a encontrar.

20

Dama Ki
(siglo VIII)

Se va acercando el día
en el que nuestras mangas blancas
se habrán de separar.
Tengo encogido el corazón
y, en la garganta, el llanto.

21

Yamanoue no Okura
(660-¿733?)

Hacia su esposa
debe el boyero ahora
estar remando,
pues se levanta niebla
sobre del Río Celeste.

Este poema se refiere a la leyenda de Tanabata, muy popular en Japón. Se trata de un mito que explica el encuentro celeste de las estrellas Vega y Altair. Según la leyenda. Orihime (Vega) era hija del Rey del Cielo y una gran tejedora, habilidad por la que su padre la tenía en alta estima; por su parte, Hikoboshi (Altair) era un boyero que el propio Rey del Cielo presentó a su hija y con quien esta contrajo matrimonio. A causa de su amor, sin embargo, los enamorados descuidaron sus tareas y el ganado de Hikoboshi se diseminó por el cielo. Por ello, el Rey montó en cólera y los condenó a vivir separados por el Rio Celeste (la Vía Láctea), salvo por una excepción: la noche del séptimo día del séptimo mes, en la que les estaba permitido verse y renovar sus votos.

22

Ōtomo no Sakanoue
(¿695?-¿750?)

Lirio fragante,
florecido en verano
entre malezas;
¡cómo hiere el amor
cuando se ha de ocultar!

23

Ōtomo no Yakamochi
(siglo VIII)

En el jardín
se han abierto las flores,
pero al mirarlas, ay,
calla mi corazón.
¡La amaba tanto!
Si estuviera a mi vera,
aquí, como dos ánades
nadando el uno
junto al otro, recogería
algunas para hacerle un ramo,
mas no tenemos nada,
en esta vida.
solo carcasas huecas
que, al igual que el rocío,
se desvanecen.
Tú desapareciste
como el sol que se pone
más allá de los montes;
cuando lo pienso,
un dolor me atraviesa
y me falta la voz;
ya no hay palabras.
Mientras sigamos viviendo en un mundo
que se esfuma sin huellas,
nada hay que podamos hacer.

Como en el caso del **poema 15**, nos encontramos ante un *chōka* de tema elegíaco. En la cultura japonesa, la imagen de los ánades o patos salvajes *(mikamo)* es símbolo habitual del amor fiel y eterno, ya que estas aves viven

con la misma pareja durante toda su vida. Como también sucede en el poema de Hitomaro, en este texto se recurre a la *makurakotoba* de la vida fugaz, *utsusemi* («caparazón de cigarra»; cfr. nota al **poema 15**).

24

Ōtomo no Yakamochi

Viento de otoño.
¿vendrá pronto?, ¿vendrá?
Le espero aún
con el vestido abierto;
ya la luna declina.

Aunque en este caso traducimos el verso tercero como «con el vestido abierto», en el texto original la voz poética, que es femenina, dice estar esperando «con el cordón [del vestido] desatado», por lo que no hay duda de que la persona esperada es un amante que o bien está retrasándose o bien no ha podido acudir a la cita. Hay una imagen muy similar a esta en el **poema 7**: «¿quién [es] el que ahora me pide / que desate el cordón de mis vestidos?».

25

Sarumayu Dayū
(¿siglo VIII?)

En la profundidad de las montañas,
piso las hojas rojas de los arces
y escucho el bramido de un ciervo:
en su voz solitaria,
la tristeza otoñal.

A diferencia de lo que, como vimos, sucede en el **poema 14**, el *momiji* que aparece en este texto sí lo hace con la grafía tradicional (紅葉), donde el primero de los ideogramas es el del color rojo (紅, *kurenai*). No tenemos constancia de la existencia histórica de este poeta, cuyo nombre podría ser el seudónimo de algún otro autor.

26

Ono no Komachi
(siglo IX)

Vanamente se pierde
el color de las flores
e igual mi vida pasa
y se agota mi cuerpo,
mientras veo cómo cae la larga lluvia.

Este poema es un magnífico ejemplo de la complejidad que puede alcanzar la poesía japonesa clásica gracias a los juegos de la polisemia y de la homofonía. La poeta utiliza la *kakekotoba nagame*, que puede significar tanto «largas lluvias» como «observar abstraídamente un paisaje lejano», lo cual suele implicar un estado melancólico, reflexivo y triste. También hay un juego de difícil traducción en los primeros versos, ya que las flores *(hana)*, al igual que la voz poética, sufren la «lluvia» infinita del tiempo y pierden su «color» *(iro)*, que en la cultura japonesa se relaciona directamente con el atractivo sexual (cfr. **poema 151**).

27

Ono no Komachi

Solo son largas
de nombre las noches de otoño;
a los dos, en silencio.
sin haber dicho nada,
nos encontró el amanecer.

28

Ono no Komachi

Sin mostrar su color,
lo que en realidad cambia
en este mundo es, ¡ay!,
la flor del corazón
de las personas.

El sufijo *keru* implica una exclamación ante un descubrimiento; *zo* también enfatiza. Traducirnos este tipo de partículas de énfasis, entre las que también destaca la muy habitual *kana* (cfr., por ejemplo, el **poema 93**), de distintas maneras. En este caso, hemos optado por «¡ay!».

29

Ono no Takamura
(802-852)

Parte mi barco
hacia el extenso océano
y sus ochenta islas;
¿se lo diréis a los demás vosotras,
barcas de pescadores?

En el budismo zen, el vasto o extenso océano y sus ochenta islas constituyen un símbolo inequívoco de la vida ultraterrena. En este texto, pues, la voz poética es consciente de la proximidad de su fin y se pregunta de qué modo llegará a sus seres queridos la noticia de su muerte.

30

Emperador Kōkō
(830-887)

Por mi señor,
salí al campo a coger
retoños tiernos,
y en las mangas de mi kimono
caía la nieve.

Este poema fue escrito para acompañar una ofrenda de brotes (o retoños) tiernos, que en Japón acostumbran a comerse después de año nuevo. De ahí que resulte natural que las mangas se cubran de nieve durante su recolección. El poeta da a entender que quería hacérselos llegar tan pronto a su destinatario que ni siquiera esperó a que escampase.

31

Ariwara no Narihira
(825-880)

Oh, flores de cerezo,
caed en el camino de los años
tal como cae una nube,
para que así la vejez se confunda
y no sepa llegar.

Por poemas como este (y los que siguen), de una exquisita sensibilidad, Ariwara no Narihira es uno de los poetas más apreciados de la literatura japonesa.

32

Ariwara no Narihira

¿No es esta acaso
aquella misma luna, aquella primavera
que amaño compartíamos?
Ahora yo, en soledad,
soy el mismo de entonces.

33

Ariwara no Narihira

Nunca se vio,
ni siquiera en los tiempos legendarios
de los dioses,
brillar con este rojo
las aguas del Tatsuya.

Poema famosísimo, recogido tanto en el *Kokinwakashū* como en el *Hyakunin Ishhū*. *Chihayaburu* es una *makurakotoba* que podría traducirse literalmente como «un millar de palabras veloces» y que se utilizaba como epíteto divino (aquí acompaña a los dioses de los tiempos legendarios). En el poema, el autor nos transmite con asombro la belleza de un paisaje otoñal: el río Tatsuya arrastra tanta hojarasca que sus aguas parecen de un intenso color rojo oscuro *(kurenai)*.

34

Sugawara no Michizane
(845-903)

Viento de otoño.
En Fukiage, blancos,
crecen los crisantemos;
¿de verdad que son flores
y no olas del mar?

Este poema acompañaba a un crisantemo de la playa de Fukiage que competía en un concurso floral.

35

Monje Sosei
(siglo IX)

¿Pensará que son flores?
Hay en las ramas
copos de blanca nieve
y va cantando entre ellos
el ruiseñor.

En las culturas de Asia del Este las flores del ciruelo representan la llegarda de la primavera. Se trata de flores que pueden presentar distintos matices de coloración, pero en las que normalmente predomina el blanco, de ahí que el poeta, sorprendido, se pregunte si el ruiseñor *(uguisu)* no las habrá confundido ron los copos de nieve.

36

Monje Sosei

Guarda en las mangas
estas hojas caídas,
para que allá en la capital
las vean los que dicen
que el otoño ha acabado.

37

Sakanoue no Korenori
(¿siglos IX-X?)

No era el brillar
dudoso de la luna
antes del alba,
era la blanca nieve
en la aldea de Yoshino.

38

Ki no Tomonori
(850-904)

¿Por qué parece
que, aun en esta serena luz
primaveral,
cayesen intranquilas
las flores de cerezo?

Hisakata es una *makurakotoba* que hace referencia al cielo o al sol, aunque carece de un significado especialmente definido, algo que por otra parte no resulta infrecuente.

39

Ki no Tomnonori

Te veo en sueños
y te veo al despertar;
al fin y al cabo,
esta existencia efímera
es un sueño también.

Poema compuesto por la muerte de Fujiwara no Toshiyuki. En él vuelve a aparecer la *makurakotoba utsusemi* («caparazón de la cigarra»; cfr. n. al **poema 15**) como símbolo de la vida efímera.

40

Ki no Tsurayuki
(872-945)

Estaba convencido
de que no podía haber dos,
pero aquí está la luna,
no tras las altas crestas de los montes,
sino surgiendo del fondo del agua.

Poema compuesto al ver la luna reflejada en las aguas de un estanque. El motivo del reflejo y de su confusión con lo real, y en general el de la duda entre el carácter ilusorio o verdadero de ciertos fenómenos, resulta muy recurrente en la poesía japonesa, como se aprecia en muchos otros textos de esta selección. A esta figura retórica se la llama *mitate*.

41

Ki no Tsurayuki

No se puede leer
el corazón de las personas,
pero en mi vieja aldea
las flores nuevas tienen
el aroma de ayer.

42

Ōshikōshi no Mitsune
(siglos IX-X)

Qué absurdo es.
Tal vez pueda una noche
de primavera oscura
ocultar su color, pero nunca el perfume
de la flor del ciruelo.

43

Minamoto no Hitoshi
(880-951)

Aunque apenas lo muestro,
como las cañas que crecen ocultas
entre los altos bambúes,
me desborda este amor.
¿Cómo puedo quererte de este modo?

44

Kiyowara no Motosuke
(908-990)

¡Era nuestra promesa!
Aferrados, llorando,
a las mangas del otro, nos dijimos:
hasta que la mar pase
sobre el monte de Sue, durará nuestro amor.

Este es un poema de despecho amoroso. En él, la voz poética lamenta que su amante haya incumplido una promesa mutua: el amor que uno sentía por el otro perduraría hasta que las olas del mar *(nami)* pasasen por encima de la montaña de los pinos *(matsuyama)* de Sue. Se trata de una montaña que existe realmente (Sue no Matsuyama, en la actual prefectura de Miyagi), y su nombre se empleó a menudo en la poesía clásica como *utamakura* para simbolizar la perseverancia debido a que el topónimo «Sue» (末) significa «final» y, por homofonía, 松 (*matsu*, pino) recuerda a 待つ (*matsu*, esperar). La metáfora de las olas pasando por encima de este monte «de la espera» o «del final» implica, por tanto, que el amor sería eterno.

45

Sone no Yoshitada
(920-1000)

Como un marino
que con el timón roto entrara
al estrecho de Yura,
así estoy yo, sin rumbo,
en el camino del amor.

46

Minamoto no Shigeyuki
(siglo X)

Contra las rocas,
el fuerte viento lanza
olas en vano;
así me siento yo, arrojado y roto,
siempre que pienso en ella.

47

Madre de Michitsuna
(¿986?-995)

Este tiempo que paso
sola, mientras aguardo el alba
entre suspiros,
¿sabes cuán largo acaso
puede llegar a ser?

El profesor Josshua S. Mostow (en *Pictures of the Heart*, pág. 208) explica que este poema estuvo tradicionalmente sujeto a la siguiente interpretación: una noche, el marido de la poeta fue a visitarla a sus aposentos, pero al parecer los criados de esta le hicieron esperar ante la puerta antes de abrir; tras escuchar quejarse a su marido por la espera, nuestra poeta escribió este poema para hacerle notar que ella le había aguardado numerosas noches en las que, finalmente, él no acudió. Sin embargo, el propio Mostow nos cuenta que si se confronta esta anécdota con los diarios de la poeta se puede comprobar que el episodio no sucedió así: al parecer, el marido había querido visitarla de madrugada, pero, sabiendo ella que él tenia una amante, no había ordenado a los criados que abriesen, tras lo cual él se fue en la dirección que la poeta suponía la de la otra mujer. A la mañana siguiente, ella le envió este poema junto con un crisantemo marchito.

48

Fujiwara no Kintō
(996-1041)

Hace ya mucho
que esta cascada dejó de caer
y que dejaron de tronar sus aguas,
pero su nombre corre todavía
y su fama resuena, viva aún.

49 Murasaki Shikibu
(¿978?-¿1014?)

En lo profundo de la noche,
que hernioso ver la luna
perdiéndose en la niebla;
entre tú y yo, lo intuyo,
nada se nublará.

En este poema, *oboroke* puede referirse a la luna brumosa o a que algo está confuso, poco claro. De ahí que funcione el paralelismo entre la luna que *se nubla* y la claridad con la que la voz poética y su amante establecen su relación.

50

Murasaki Shikibu
(¿978?-¿1014?)

Desde que vio
retoñar tiernamente
el verdor de la primavera,
las mangas del viajero
están cubiertas de rocío.

Este poema proviene del *Genji monogatari*. La voz poética es masculina («el viajero»), pues en el libro se presenta como un tanka escrito por el protagonista.

51

Murasaki Shikibu

Después de tanto tiempo,
cuando quise saber
si eras tú o no,
una súbita nube
encapotó la luna.

52

Izumi Shikibu
(¿976?-¿?)

Si esta vida no es más
que una cala batida por las olas
a la que somos arrojados,
¿por qué entonces me aferro
a un libro de poemas?

En la época Heian los libros únicamente podían ser copiados a mano: *shū* es una *kakekotoba* que significa «apego» en el sentido budista, y es así como hay que leerla aquí. La voz poética se pregunta si es coherente aferrarse a un libro que no ha tenido tiempo de copiar y que le piden prestado, tal como lo refleja en la nota explicativa que dejó a este poema: «Alguien quiso tomarme prestado un libro, pero al no haber hecho una copia para mí misma mandé este poema en su lugar». Por lo demás, Izumi se sirve del contraste entre la vanidad de negarse a prestar el libro y la gravedad de la metáfora de la vida como «cala batida por las olas» para congraciarse humorísticamente con el lector.

53

Izumi Shikibu

Pensaba —¿en qué?—
mientras miraba las luciérnagas
junto al pantano,
y era como si mi alma saliese del cuerpo
y se dejara ver en torno a mí.

54

Izumi Shikibu

Ven una última vez
a verme, te lo ruego;
ya no viviré más,
pero quiero llevarme al otro mundo
un último recuerdo de ti.

55

Sei Shōnagon
(¿968?-¿?)

Quizás, a medianoche,
a otros engañe el canto
falso del gallo,
pero nadie en Osaka
te abrirá sus murallas.

Este ingenioso poema suele asociarse a una anécdota protagonizada por la propia Sei Shōnagon, que era bien conocida por su sagacidad. Parece ser que un día tuvo que despedirse de una visita más temprano de lo esperado, ya que este aseguraba que debía estar de regreso en palacio antes de que el gallo cantase. Al día siguiente, él le mandó un mensaje en el que, con zalamera elocuencia, recurría a una popular leyenda china para hacerle saber lo mucho que le habría gustado quedarse con ella hasta más tarde y regresar a medianoche fingiendo el canto del gallo para confundir a los guardias y que abriesen las puertas. Nuestra autora, sin embargo, desconfía de él, y contesta a su carta con este poema que, elegantemente, tiene a decirle que tal vez sus excusas engañen a otras, pero a ella no.

56

Emperador retirado Sanjō
(976-1017)

Si, a mi pesar,
he de seguir viviendo
en este mundo vano,
que sea solamente
recordando esta noche y esta luna.

57

Sagami
(¿998?-¿1061?)

No se secan mis mangas
de amargo llanto;
y es que por ti
mi buen nombre he perdido,
además de un amor.

58

Monje Ryōzen
(siglos X-XI)

En la gran soledad de este retiro,
dejo a veces mi choza
y miro alrededor; entonces,
en todas partes,
encuentro el mismo atardecer de otoño.

59

Fujiwara no Tadamichi
(1097-1164)

En alta mar
miro a mi alrededor
y me parece
que a lo lejos las olas
se funden con las nubes.

60

Monje Saigyō
(1118-1190)

No es a la luna, no.
a quien debo culpar
de mis pesares.
Con el rostro severo,
la contemplo entre lágrimas.

61

Monje Saigyō

Tras la faena,
en la casa del pescador,
una cama de algas,
caracolas, almejas
y cangrejos ermitaños.

El tercer verso de este poema es hipermétrico (6 sílabas). En nuestra traducción lo es el quinto (8 sílabas).

62

Monje Saigyō

Yo me pensaba ya sin corazón,
pero hasta un monje tiene que admitir
esta belleza triste:
en la marisma un ave echa a volar
y se pierde despacio en el crepúsculo.

Poema de difícil traducción, en el que destacan varios elementos de gran tuerza simbólica. Por un lado, Saigyō, que era monje, se presenta a sí mismo como alguien que se piensa «ya sin corazón», es decir, que ha practicado ya durante muchos anos las enseñanzas del budismo y, por tanto, no debería conmoverse ante la belleza inconsistente del mundo material. Sin embargo, la escena que acaba de contemplar resulta tan hermosa que ni siquiera alguien como él es capaz de resistirse a la emoción. El ave solitaria (una *becada* en el original: *shigi*) que levanta el vuelo en la marisma y se pierde despacio en el crepúsculo de otoño *(aki no yūgure)*, representa a la perfección la idea japonesa de la belleza triste, pues simboliza con particular viveza la evanescencia de la vida y su hermosura imposible de retener.

63

Monje Saigyō

Desde aquí, en la montaña,
limpio el cielo de nubes, veo la luz de la luna
reflejarse en el mar;
los islotes parecen oquedades oscuras
sobre una inmensa lámina de hielo.

Escrito durante su viaje a la región de Sanuki (hoy prefectura de Kagawa, en el noreste de la isla de Shikoku). El poeta se hospedaba en una pequeña choza de paja hecha por él junto al templo Zentsūji, situado en el pueblo natal de Kūkai (774-8S5), famoso pensador budista y fundador de la escuela Shingon. Desde las montañas de esta región, cuando el cielo está despejado, puede verse el mar interior de Seto, famoso por sus numerosas islas e islotes.

64

Monje Jakuren
(1139-1202)

Tiene la soledad
estos mismos colores: es otoño
y en la montaña
se levantan los pinos
contra el atardecer.

65

Princesa Shikishi
(1149-1201)

Hilo precioso de la vida,
si has de romperte ahora, rómpete,
pues si esta situación se alarga
temo no ser capaz
de soportarlo.

TERCERA PARTE
La época medieval: Kamakura, Nambokuchō, Muromachi y Azuchi-Momoyama

66

Fujiwara no Shunzei
(1114-1204)

En mi cabaña humilde
pienso en el pasado; ¿vas,
cuco de la montaña,
a añadirle mis lágrimas
a la lluvia que cae?

El cuco o cuclillo *(hototogisu)* simboliza en el imaginario japonés la llegada del verano, pues su canto solía asociarse con el inicio de dicha estación. Se trata de una de las aves predilectas de la poesía japonesa, como puede apreciarse por otras composiciones de esta antología (cfr. poemas **110** y **139**). En este texto, el canto del cuco trae a la memoria de la voz poética recuerdos de antiguos veranos y esta le ruega indirectamente que no cante, ya que teme no soportar la añoranza y echarse a llorar.

67

Fujiwara no Shunzei

Ciertamente no hay senda
que nos libere de este mundo;
busqué refugio en las hondas montañas,
pero hasta aquí se escucha
el bramar de los ciervos.

Resulta muy interesante de este poema el uso metafórico del bramar de los ciervos, que representa las pasiones y apegos humanos de los que la voz poética, a pesar de intentarlo, no logra escapar. Es reveladora, en este sentido, la aparición en el segundo verso de la palabra *michi* (道), <pie significa «senda», «camino», y que, en un contexto budista, resulta indesligable de la «vía» religiosa (o *dō*, escrita con el mismo kanji: 道). Teniendo en cuenta que el fin último de la práctica religiosa del budismo es la liberación del ser humano de sus ataduras materiales y del mundo ilusorio en que ha nacido, sujeto al sufrimiento y al dolor, el poema puede leerse como un lamento ante la imposibilidad de conseguir este propósito en la práctica.

68

Fujiwara no Ietaka
(1158-1237)

Pareciera, con el reflejo
de la luz de la luna,
que a la flor de las olas
le llega el otoño también;
mar de los Somormujos.

«Mar de los Somormujos» es otro de los nombres poéticos del lago Biwa. Para los japoneses, la luna llena es uno de los símbolos más importantes del otoño, por lo que no es de extrañar el juego conceptual que nos plantea el poeta; de hecho, podríamos decir que las olas, al brillar a la luz de la luna, «ingresan» en el otoño junto al resto del paisaje.

69

Fujiwara no Teika
(1162-1241)

No digas *sueños*;
diles, mejor, *fantasmas*,
que en este mundo
cuanto vemos y oímos
se desvanece.

70

Fujiwara no Teika

Iba siguiendo el canto
de los grillos y vi,
sobre la yerba,
a la luna alojada
en una gota de rocío.

71

Fujiwara no Teika

La tempestad
va persiguiendo
a las flores caídas.

Hana significa «flor», aunque, cuando no se especifica lo contrario, suele darse por hecho que se refiere a la flor del cerezo, símbolo por excelencia de la primavera. Aunque aquí los presentemos exentos, en su contexto original estos tres versos formaron parte de una renga (cfr. introd. para la historia de la renga y su relación con el nacimiento del haiku o haikai).

72

Hija de Shunzei
(¿1171?-¿1252?)

A mi visita
le sorprendió también
este viento otoñal;
el camino a mi casa
lo han cubierto las hojas.

Ex importante notar que en el original los dos primeros versos indican claramente que la visita esperada no llegó. Se entiende, pues, que el vendaval de otoño le impidió cumplir su compromiso, cosa en que la que la voz poética repara cuando, al día siguiente, observa el camino cubierto por la hojarasca.

73

Fujiwara no Kintsune
(1171-1244)

No, este blancor
no es el de aquellas flores níveas
que esparció el temporal
en mi jardín; la que ahora cae no es
sino la blanca nieve de los años.

74

Minamoto no Sanetomo
(1192-1219)

Oh, en este mundo
de apariencia inmutable,
cómo conmueve ver,
mecido en la corriente,
un barquito de pesca.

75

Emperador retirado Gotoba
(1180-1239)

Hay a quien odio
y hay a quien compadezco;
todo carece de sentido ya:
sufro este mundo vano,
pero nada me importa.

76

Monja Abutsu
(¿1222?-1283)

En esta aldea,
¿cómo hallar hospedaje?
Ni los vecinos
recuerdan ya su nombre,
tantas veces bañado por el mar.

De camino a la isla de Ōshima, la poeta preguntó por el nombre del lugar y los únicos pescadores que residían en la aldea no tuvieron respuesta.

77

Monja Abutsu

También él, ay,
contemplará este mismo cielo;
¿no compartimos
estas nubes que flotan, blancas,
sobre los montes de la capital?

78

Kyōgoku Tamekane
(1254-1333)

Aún son pocos
los rayos que se cuelan
entre las ramas,
y qué frescor profundo
hay entre los bambúes.

79

Kyōgoku Tamekane

Cae sin un ruido
en el techo cubierto
de nieve, pero,
cuando da en la ventana,
suena fuerte el granizo.

Aunque, pura mantener la economía expresiva del poema, lo eludimos en nuestra versión, el original especifica que el poeta está oyendo caer el granizo en la estancia en que duerme, por lo que cabe pensar que se trata de una escena nocturna.

80

Emperador Fushimi
(1265-1817)

Noche temprana;
aquí y allá, entre los bancos de nubes,
se los ve destellar
en las crestas de las montañas,
otoñales relámpagos.

81

Eifuku Monin
(1271-1342)

Rota de llanto
por este gran dolor,
veo que también
las yerbas y los árboles
están bajo la lluvia; cae el ocaso.

El verbo *kakikurasu*, en el original, muestra perfectamente la conexión que existe entre el caer de las lágrimas del llanto de la voz poética y el caer de la lluvia del ocaso sobre yerbas y árboles. Una vez más, aunque con particular maestría en este caso, vemos cómo los poetas japoneses utilizan el reflejo emocional del paisaje para intensificar las sensaciones que genera un poema.

82

Monje Shinkei
(1406-1475)

El corazón
se me hiela y estalla
en mil pedazos
cuando pienso en la gran distancia
que media entre un fantasma y una flor.

De nuevo un poema en el que cobra notable importancia el cuestionamiento budista entre lo real *(hana*; la flor) y lo ilusorio *(oboroshi*; el fantasma, que también podríamos haber traducirlo por *aparición* o, incluso, por *ilusión*, ya que justamente lo que se está enfatizando es el carácter irreal del primero con respecto a la segunda).

83

Sōgi
(1421-1502)

Tras esperarla tanto,
con qué prisas se cae la flor…
Corazón del cerezo.

84

Sōgi

Lluvia nocturna;
amanece cubierta
de hojas caídas.

85

Sōgi

La luna cae
y se encrespan las olas;
mar de verano.

86

Sōgi

No es que anochezca,
es que la lluvia es pura noche;
en la ventana, otoño.

87

Sōgi

Cantan los bichos
sin tener corazón;
el pasto se seca.

88

Shōhaku
(1443-1527)

Mañana en calma;
no hay en el cielo rastro
de las nubes de anoche.

89

Shōhaku

En las palabras
descoloridas
viven las emociones.

90

Yamazaki Sōkan
(1465-1553)

¡Ay! Qué abanico
si se le pusiera un mango
a esta luna.

Merece la pena recordar, en relación con este haiku, el poema que Antonio Machado compuso inspirándose en él: «A una japonesa / le dijo Sokán: / con la luna blanca / te abanicarás, / con la luna blanca / a orillas del mar» *(Nuevas canciones*, 1925).

91

Yamazaki Sōkan

Da igual que tengas frío;
no te arrimes al fuego,
buda de nieve.

92

Arakida Moritake
(1473-1549)

¿Es que regresa
a la rama la flor?
¡Ay, mariposa!

Este gracioso poema, perfecto ejemplo de *mitate* (cfr. n. **poema 40**), juega con la confusión entre dos elementos de belleza espontánea: la flor que cae del árbol y la ligera mariposa que, de pronto, alza el vuelo para posarse en una rama.

93

Arakida Moritake

Más que en la flor,
es aquí, en la nariz,
que está el aroma.

94

Hosokawa Yūsai
(1534-1610)

Nada ha cambiado en este mundo
de los tiempos antiguos hasta hoy:
las semillas del corazón
perviven solo
en las hojas de las palabras.

Este poema alude al famoso prefacio que Ki no Tsurayuki escribió para el *Kokinoshū* y refleja una vez más el titulo que le hemos dado a nuestra antología (cfr. introd.). Como vemos, cerca de setecientos anñs después de su escritura, las ideas propuestas por Tsurayuki seguían vivas en la poesía japonesa.

CUARTA PARTE
La poesía de Edo

95

Saitō Tokugen
(1559-1647)

No busquéis más:
nada existe tan negro
como la nieve.

96

Matsunaga Teitoku
(1571-1653)

La nieve, la luna y la flor,
todo a la vez se muestra
en la flor del utsugi.

El *utsugi (deutzia scabra)* es una planta natural de Japón y perteneciente a la familia *hydrangeaceae*. A diferencia de otras plantas de esta familia, como la hortensia *(hydrangea)*, el *utsigi* o *deutzia* tiene llores pequeñas y blancas, de floración abundante. De ahí que en el poema se nos presente como representante de la luna y de la nieve, con las que coincide en su blancura. Cabe recordar, también, que la nieve, la luna y la flor son en la poesía japonesa símbolos predilectos del invierno, el otoño y la primavera respectivamente.

97

Nonoguchi Ryūho
(1595-1659)

Llores y luna;
¿sabré cuál es, al fin,
el tercer verso de este mundo?

Este poema está grabado sobre la lápida del poeta, por deseo propio.

98

Den Sutejo
(1633-1698)

Es más bella la luna
contemplada
tras la cortina de bambú.

99

Den Sutejo

Sauce del río,
¿te has pintado las cejas
en tu espejo de agua?

100

Kawai Chigetsu
(1638-1718)

Todas las flores
brillan en su esplendor
y yo envejezco.

101

Kawai Chigetsu

Melancolía;
sé y no sé quién soy.
Crepúsculo de otoño.

Tanto este poema como el anterior dan buen ejemplo de la vertiente más intimista de estos primeros hokkus o haikais. Chigetsu utiliza, en la linea del tanka clásico, el paisaje y los elementos de la naturaleza para transmitir un estado emocional. En este sentido, estamos todavía lejos de las teorías literarias de Bashō y sus seguidores.

102

Konishi Raizan
(1654-1716)

Verdes, un verdes…
¡Son tan verdes los brotes!
Campo nevado.

Llama la atención en este texto la triple repetición de *aoshi* (青し), verde, aun a costa de la hipermetría del primer verso, que cuenta con seis silabas en el original. La repetición refuerza, por un lado, la potencia visual del color verde de los primeros brotes de la yerba, que se ven cuando clarea la nieve; por otro, su triple aparición le da al conjunto un aire de inocencia general, casi infantil, que expresa inmejorablemente la alegría que se siente al advertir que termina el invierno y llega la primavera.

103

Konishi Raizan

Mil peces blancos;
su movimiento vivo
colorea el agua.

Igual que en el caso anterior, este haiku da muestra de la originalidad de Raizan y de la plasticidad de sus imágenes. Se trata, sin embargo, de un poema de difícil traducción. La versión de Antonio Cabezas en sus *Jaikus inmortales*, reza: «Mil pequeños peces blancos / como si hirviera / el color del agua».

104

Ueshima Onitsura
(1661-1738)

En la copa del árbol,
el canto verde
del ruiseñor.

105

Ueshima Onitsura

Se ha puesto en pie,
con su bastón, un hombre;
peral florido.

106

Ueshima Onitsura

Aun bosque adentro,
entre los árboles en flor,
el sonido de la cascada.

107

Ueshima Onitsura

Este otoño.
sin mi hijo en el regazo,
miro la luna.

Poema de una sorprendente sencillez y gran tuerza expresiva. El poeta contempla un año más la luna del otoño, peno lo hace sin su hijo, del que se da a entender que ha muerto siendo un niño, pues hace poco todavía se sentaba en el regazo (o las rodillas) de su padre. En Japón, el otoño es considerada la estación más bella, siendo las lunas llenas uno de sus fenómenos más destacables, pero ¿qué es la belleza en estas circunstancias?; ¿cómo no emocionarse ante la melancólica constatación de su fugacidad?

108

Matsuo Bashō
(1644-1694)

Cuando todavía está
violácea el alba,
el canto del cuco.

109

Matsuo Bashō

Un viejo estanque.
Una rana se lanza
y suena ¡plof!

Este poema se contaba entre los más estimados por el propio Bashō, que consideraba que en él estaban contenidos los fundamentos de su poética. Se trata de un texto célebre en la historia del haiku.

110

Matsuo Bashō

Cuando acabemos de beber,
hagamos un florero
de este barril de sake.

El poema original especifica que se traía de un barril de dos *shō* (unos cuatro litros), así que es fácil inferir que el contexto es el de una reunión de amigos que comparten su bebida.

111

Matsuo Bashō

Aquí comienza
la poesía: los cantos
del arrozal.

En este bello poema, lleno de *aware*, se expresa con gran claridad la importancia que Bashō concedía a la naturalidad en el lenguaje poético. El lugar de nacimiento de la poesía es el canto, y más concretamente el canto popular de los trabajadores del arroz. Mediante su propia y súbita comprensión de este hecho, el poeta hace partícipe al lector de un hallazgo absolutamente significativo en términos de estética literaria.

112

Matsuo Bashō

Desde una copa,
ligera cae
la cáscara de una cigarra.

De nuevo la cáscara o caparazón —en realidad, el exoesqueleto— de una cigarra actúa como símbolo de la fugacidad de la vida. (Cfr. poemas **23** y **39**.)

113

Matsuo Bashō

Primera nieve.
Basta para doblar
las hojas del narciso.

114

Matsuo Bashō

Oscurece en el mar, y sobre él,
débilmente, las voces de los patos
se vuelven blancas.

115

Matsuo Bashō

Muere el otoño
y este camino
nadie lo toma ya.

Poema sutilísimo y de difícil traducción. El «camino» al que alude el poeta no debe ser interpretado como un camino común, sino como una senda vital o espiritual (no en vano el carácter utilizado para escribir la palabra *michi*, «camino», es **道**, el mismo que se utiliza para las «vías» taoísta y budista, así como para otras actividades que también se presentan como caminos vitales, como el *budō*, el camino o la vía del guerrero, o el *shodō*, la disciplina de la caligrafía). El poema debe leerse, por tanto, en clave personal: el poeta es consciente de que, ya en el ocaso de su vida, recorre una senda —la del haiku— por la que camina solo.

116

Kawai Sora
(1649-1710)

Tras tanto andar,
no estaría mal caer
sobre estas lespedezas.

Sora fue uno de los más fieles discípulos de Bashō. Fue él quien lo acompañó en el célebre viaje por las tierras del norte de Honshū que daría lugar a su famoso *Oku no hosomichi (Sendas de Oku*, en la versión de Octavio Paz y Hayashiya Eikichi). Este poema aparece recogido en el último tramo del libro y, según cuenta Bashō, fue escrito por Sora tras caer enfermo del estómago, lo cual le obligó a separarse de su maestro para buscar cobijo en casa de un familiar. El poema constituye una clara despedida, aunque finalmente Sora se repuso.

117

Mukai Kyorai
(1651-1704)

Andan con prisas
por el siento y la lluvia:
velas en alta mar.

118

Takarai Kikaku
(1661-1707)

Hacia la aldea,
sobre el reflejo de la luz de la tarde
vuela la mariposa.

119

Takarai Kikaku

Primera nieve;
¿quien habrá sido el tonto
que le ha meado encima?

120

Rikuto
(siglo XVII)

En el inmenso
cielo azul, una alondra
se desvanece.

121

Kaga no Chiyo
(1703-1775)

Es de raíces hondas
el deseo de una mujer;
violeta agreste.

Este poema da muestra de la extraordinaria tuerza expresiva de Chiyo, así como de su originalidad e independencia en la elección temática. Se trata de un haiku de traducción complicada. Por lo que respecta al tercer verso, nuestra versión es deudora de la ingeniosa solución aportada por Fernando Rodríguez-Izquierdo: «Pasión de una mujer, / de profundas raíces, / violeta agreste» (en Chiyo. *Violeta agreste*, Satori, Gijón, 2016, pág. 77).

122

Kaga no Chiyo

A quien la corta
le deja su perfume;
flor de ciruelo.

123

Kaga no Chiyo

La humilde seta
es también un refugio
bajo la lluvia.

124

Kaga no Chiyo

Todo lo vuelve
hermoso, sí, la lluvia
de primavera.

125

Yosa Buson
(1716-1784)

He aquí la cama
en la que dormía Saigyō:
hojas de arce.

Saigyō (1118-1190) fue monje budista y el poeta más importante de los últimos años de la era Heian. En esta antología recogemos cuatro de sus textos (cfr. poemas **60**, **61**, **62** y **63**).

126

Yosa Buson

¡Ay, los recuerdos!
En completo silencio, sobre el musgo,
llovizna.

La palabra *shinobu* no alude a unos simples recuerdos, sino a recuerdos ocultos que el poeta no puede comunicar y que, por ello, le causan dolor. De ahí la queja con la que empieza el poema.

127

Yosa Buson

Cae un relámpago.
Se oye cómo resbala
el rocío en los bambúes.

128

Yosa Buson

Cierzo invernal;
desgarrada en las rocas,
la voz del agua.

129

Yosa Buson

Abruptamente,
el sendero termina
entre unas yerbas.

130

Yosa Buson

Me muevo en el futón
y me duelen los huesos.
Noche de escarcha.

131

Tan Taigi
(1709-1771)

Se airea el pinar.
La brisa del verano enfría
la katana desnuda.

Nukimi alude a la hoja desenvainada de una espada, sin embargo, no es infrecuente encontrar esta alusión a la katana desenvainada como una metáfora fálica. Este poema, por lo tanto, podría tener lecturas muy distintas en función de cómo interpretemos este compuesto verbo-nominal. Rodríguez-Izquierdo aporta la siguiente lectura: «Alguien desenvainó una espada en medio del pinar, tal vez como entrenamiento en un alarde de poder. El viento seco de verano se encarga de ceñirse al acero desnudo para enfriarlo, calmando así su sed de sangre» (Rodríguez-Izquierdo, en Taigi, *Gato sin dueño*, Satori, Gijón, 2017, pág. 45). Otra interpretación sería que, en la soledad del pinar, un hombre siente en su sexo desnudo el soplo de la brisa.

132

Tan Taigi

Juntos, cara con cara,
se acercan a la linterna.
Primer amor.

La linterna a la que se refiere este poema no es una simple linterna de mano, sino la clásica linterna japonesa *(tōrō)*, una construcción permanente, hecha de piedra, madera o metal, que a menudo se encuentra junto a los caminos próximos a los templos budistas, aunque también son comunes en suntuarios shinto y residencias privadas. La distinción es importante, porque la escena que se nos presenta no es la de dos amantes que caminan en secreto con la ayuda de un farol, sino la de dos enamorados que, inocentemente, se acercan juntos a observar la luz del fuego.

133

Enomoto Seifu
(1732-1815)

Vieja es la mariposa.
Juega su espíritu
entre los crisantemos.

134 Murata Harumi
(1746-1811)

Cesa, en el techo
del barco, el golpear
de las gotas;
la lluvia de la noche
se ha convertido en nieve.

135

Kobayashi Issa
(1763-1827)

Uy, caracol,
¡justo a mis pies!
Dime, ¿cuándo has llegado?

Como se aprecia en este texto y los que siguen, Issa es un autor caracterizado por un desenfado elegante y una grana espontánea y natural. Se cuenta entre los poetas más apreciados por los lectores japoneses.

136

Kobayashi Issa

Junto a su hijo,
el mendigo del puente llama
a unas luciérnagas.

137

Kobayashi Issa

Moscas del templo;
copian con las patitas
a los que rezan.

138

Kobayashi Issa

Algún cuclillo,
cuando yo estaba hablando,
me interrumpió.

139

Kobayashi Issa

Lleno de mariposas,
el árbol seco, ¡ay!,
ha vuelto a florecer.

140

Kobayashi Issa

Lunas y flores.
Cuarenta y nueve años
desperdiciados.

141

Taigu Ryōkan
(1758-1881)

La luna en la ventana:
tan solo eso
ha dejado el ladrón.

142

Taigu Ryōkan

Estanque nuevo:
una rana se lanza
y no hace plof.

Ryōkan remeda humorísticamente el célebre poema de la rana de Bashō (cfr. **poema 109**), que, como puede verse, gozaba ya de gran fama en época de este poeta (siglos XVIII-XIX).

143

Taigu Ryōkan

Viento caliente.
Sobre la sopa caen
peonías blancas.

Seiran un viento solano que atraviesa las hojas en pleno verdor. Este poema da a entender que la voz poética ha sido sorprendida por él mientras tomaba una sopa, a la que le han caído encima las flores arrancadas de una peonía cercana.

144

Taigu Ryōkan

Queda en la cima
aún un velo de bruma.
Ya lo sabes, ¿verdad?:
cuando se desvanezca,
resplandecerá todo.

145

Ema Saikō
(1787-1861)

La habitación de una mujer en primavera

Cerca de la ventana, charlan de dos en dos las golondrinas.
Más allá, se mece un sauce elástico de ramas verdes.
Paso sentada todo el día, ociosa, con las tijeras en la mano
y, aunque me he hecho vestidos, probármelos me da pereza.
Veo que por fin los días se alargan y se acortan las noches;
dentro del braserillo con forma de pato, se ha apagado el incienso y se enfría la ceniza.
Tan solo espero que esta luz de primavera no tarde en desfallecer.
Tras los visillos, miro el revoloteo de las flores.

Este poema, único caso de ello en nuestra antología, está escrito utilizando solamente caracteres chinos (por eso no añadimos transliteración en japonés). Se trata de un claro ejemplo de la pervivencia de la antigua poesía *kanshi* (cfr. introd.), que todavía pervivirá hasta principios del siglo XX en las plumas de autores como Shiki o Sōseki. Ema Saikō fue una interesantísima artista de finales del periodo Edo, que cultivó, además de la escritura, la caligrafía y la pintura, también al estilo chino.

QUINTA PARTE
La era Meiji y el siglo XX hasta 1945

146

Masaoka Shiki
(1867-1902)

Hoy en la fiesta
pisan todas las malvas
que han caído al suelo.

147

Masaoka Shiki

Se han helado las plantas.
A una loca le ladra
el perro de la aldea.

El primer verso de este poema es de difícil traducción. Literalmente, *shimogare* (霜枯) significa «marchitez por escarcha».

148

Masaoka Shiki

Se encienden luces
allá en las islas.
Primavera en el mar.

149

Masaoka Shiki

Va el gorrión
con las patas mojadas
por la veranda.

150

Yosano Akiko
(1878-1942)

Un murmullo de amor
tras la cortina constelada de la noche;
apartada del mundo
y los seres humanos,
me arreglo el cabello revuelto.

La imagen del pelo revuelto es fundamental en la poesía temprana de Yosano, que en 1901 publica *Midaregami*, una colección de tankas cuyo título podría traducirse justamente así («Pelo revuelto»). En la sociedad japonesa de entonces, la imagen del pelo desordenado de una mujer —en el caso de este poema, aunque se pierda en nuestra traducción, concretamente el pelo de las sienes— remitía de manera inequívoca al encuentro sexual. Con su poesía directa y desafiante, escrita desde una primera persona rotundamente femenina, la autora, pionera del feminismo en Japón, reivindicaba la liberación sexual y social de las mujeres.

151

Yosano Akiko

Pregúntale al poema:
¿quién va a negar el rojo
de una flor?
Ay, las muchachas
pecando en primavera…

El color rojo, en la cultura japonesa, simboliza la pasión amorosa, pero también alude a una energía relacionada con las fuentes de la vida y lo sagrado, algo en cierta manera inocente y salvaje. Reconociendo una ley natural en las muchachas que se entregan al amor, este poema desafía la idea de pecado *(tsumi)* y las convenciones morales.

152

Yosano Akiko

Tú, que jamás
sentiste arder la sangre
debajo de otra piel,
¿cómo no te consumes
predicando el Camino?

Yosano se dirige directamente a un monje joven, que predica el camino budista *(michi*; cfr. poemas **67** y **115**) sin haber tenido tiempo de conocer siquiera el amor de los seres humanos y el encuentro sexual. En este sentido, es interesante señalar que, como ya se ha indicado en notas anteriores, el budismo predica el desapego y denosta el aspecto sensorial de la experiencia humana. Yosano se rebela contra esas ideas y reivindica la sensualidad.

153

Yosano Akiko

Oh, viento plácido,
que de lo oscuro vienes
de la noche venial,
no agites más, no toques
el pelo de las vírgenes.

154

Yosano Akiko

El día en que los montes se muevan

El día en que los montes se muevan está próximo.
Sin embargo, la gente, cuando lo digo, no me cree.
Desde tiempos antiguos borbollaban los montes;
aun durmientes bullían, pero no esperéis que continúen así.
Debéis creerme todos y escuchar mis palabras:
todas las mujeres que hasta ahora dormían
despertarán muy pronto, y se van a mover.

En 1911, con el titulo de *Sorogozo* («Sueños»), se publicaron doce poemas de Yosano en la revista femenina *Seitō* («Las medias azules»), nombre escogido en honor al *Bluestocking Society*, tan determinante por aquel entonces en Europa, que había sido creada poto antes por la escritora y periodista anarquista Hiratsuka Raichō y fee la primera revista literaria del país dirigida y editada únicamente por mujeres. Este es el primero y el más famoso de aquellos poemas, que atestiguan cómo la voluntad feminista tilla autora había continuado desarrollándose y explorando modelos formales novedosos que llegaban desde el mundo occidental.

155

Ishikawa Takuboku
(1885-1912)

El mar de Oriente.
Sobre la blanca arena
de un islote,
empapado de lágrimas,
me entretenía con un cangrejo.

156

Ishikawa Takuboku

Niebla nocturna.
Un cigarro en la boca.
El mar bravío.
En mitad de la playa,
una mujer de pie.

157

Ishikawa Takuboku

Blanco, muy blanco
el hielo reverbera.
No canta un pájaro.
Sobre el mar de Kushiro.
¡ay!, la luna invernal.

El pájaro al que se hace mención es, concretamente, un chorlito *(chidori)*. Tradicionalmente, en Japón, estas aves se asocian con la época invernal.

158

Ishikawa Takuboku

El corazón
de mi pasada juventud,
igual que el hilo
roto de una cometa,
se ha perdido en las nubes.

159

Natsume Sōseki
(1867-1916)

No hay entre todas
las especies de ciruelo
una sola sin nombre.

160

Natsume Sōseki

A los magnolios
les parece soñada
esta llovizna.

161

Ryūnosuke Akutagawa
(1892-1927)

En el techo de paja
de esa casita
florece un lirio.

162

Ryūnosuke Akutagawa

Al calor del membrillo,
el búho quieto
sobre la rama de un bambú.

Koharu (小春), que significa literalmente «pequeña primavera», sería el equivalente a nuestro «veranillo de san Martin», «de san Miguel» o, como finalmente traducimos, nuestro «calor del membrillo», es decir, el breve período del año en el que, en el hemisferio norte, se suceden algunos días de calor una vez ha entrado va el otoño.

163

Taneda Santōka
(1882-1940)

Cuando no hay qué comer, agüita fresca.

Como se aprecia claramente en los poemas que recogemos en la antología, Santōka fue un heterodoxo del haiku, lo cual no impide que sea tenido por uno de los mejores haijin del siglo pasado. Sus poemas, de estilo materialista, espontáneo y coloquial, desatendían a menudo el cómputo silábico y se disponían en una sola línea. En muchos casos, tampoco presentaban *kigo* ni otros recursos habituales del haiku tradicional. Su heterodoxia como poeta está también presente en el resto de los aspectos de su vida. Un ejemplo de esto es que decidiera hacerse monje errante (o mendicante) cuando Japón se adentraba en una época de imparable modernidad social y tecnológica. De hecho, habitualmente se lo llama el último monje errante japonés. Su influencia es notable en poetas posteriores.

164

Taneda Santōka

También están sin comida las polillas y, ¡ay!,
se han comido mis libros.

En Japón la expresión «polilla (o insecto) de los libros» (本の虫, *hon no mushi)* equivale a nuestro «ratón ríe biblioteca».

165

Taneda Santōka

Aquí me encuentro, frente al azul sin límite del mar.

166

Taneda Santōka

Mi corneo de mendigo acepta hojas caídas.

167

Kitahara Hakushū
(1885-1942)

Saliste de mañana
y se escuchaba el ruido amortiguado
de tus pasos;
nieva por donde pisas y la nieve
tiene el olor de las manzanas nuevas.

168

Ozaki Hōsai
(1885-1926)

También está el otoño en las pintadas de los váteres.

169

Ozaki Hōsai

Se me acaba el cigarro, lanzo con la colilla mi soledad.

170

Wakayama Bokusui
(1885-1928)

Pájaro blanco,
sin tomar su color,
vas por el ciclo azul
y los mares azules;
¿no te da pena?

171

Wakayama Bokusui

¿Un último poema?
La nieve que se funde
no tiene olor.

Este último poema al que aquí se refiere Bokusui no es otro que el *jisei*, una composición poética en la que el autor se despide de la vida y que fue muy popular tanto entre los poetas como entre otras personas de letras, mandatarios, militares, etc. A menudo se pasaba mucho tiempo preparando el *jisei*, ya que se le concedía una gran importancia en tanto que reflejaba el carácter y el modo de vivir de su autor. Bokusui, sin embargo, lo rechaza con esta delicada metáfora con reminiscencias budistas, pues da a entender que la muerte no es sino una suene de cambio de estado.

172

Miyazawa Kenji
(1896-1933)

sin que te venza la lluvia

sin que le venza la lluvia
sin que te venza el viento
sin que te venzan la nieve ni el calor del verano
el cuerpo fuerte, así
sin codicia ni cólera
sonriendo siempre, en calma
y comer cada día cuatro tazas de arroz integral
miso, alguna verdura
sin pensar nunca en ti
observando, escuchando, entendiendo, sin olvidar nunca
y vivir en un prado a la sombra de un pino
en tu choza de paja
y si en el este hay algún niño enfermo
ir hasta allí y cuidarlo
y si en el oeste hay una madre fatigada
ir hasta allí y cargar el saco del arroz en su lugar
y si en el sur hay alguien moribundo
ir hasta allí y decirle que no tenga miedo
y si en el norte hay alguien que discute
ir hasta allí y decirle que no vale la pena
y cuando haya sequía, llorar
y vagar con pesadumbre cuando sea pobre el verano
y aunque todos te llamen inútil
no ser nunca encumbrado
o despreciado por nadie;
esta es la clase de persona
que quiero llegar a ser

A pesar de que este sea el escrito más conocido de Miyazawa Kenji, no sabemos si el autor lo concibió como un poema. Apareció póstumamente, anotado en un cuaderno (véase Keene, *Down to the West: Japanese Literatura of the Modern Era*, pág. 290). El texto está escrito en kanji y katakana, al uso en que en la época solían escribirse los textos oficiales, lo cual podría dar a entender que su autor lo ideó como proclama. Se trata, en cualquier caso, de un escrito de innegable valor literario.

173

Misuzu Kaneko
(1903-1930)

Nieve amontonada

La nieve que ha caído encima
ha de tener mucho frío
expuesta a la luz de la luna.

La nieve que está debajo
debe de aguantar el peso
de muchísima gente.

La nieve que está en el medio
ha de sentirse muy sola
sin tierra ni cielo alguno
que mirar.

174

Misuzu Kaneko

¿Eres acaso un eco?

Si te digo «¿jugamos?»,
tú me dices «Jugamos».

Si te digo «Eres tonta»,
me dices «Eres tonta».

Si digo «Ya no quiero jugar más»,
me dices «Ya no quiero jugar más».

Y, acto seguido,
me siento sola.

Y te digo «Perdóname»,
y me dices «Perdóname».

¿Eres acaso un eco?
No, eres cualquier ser humano.

175

Sagawa Chika
(1911-1936)

Verde

En la mañana, por el balcón, como lo hace una ola azotando la playa,
se desborda mi angustia en todas direcciones.
Casi me ahogo en el camino que sube a la montaña.
Aunque la asfixia es cada vez más acuciante, clavo los pies en el suelo para no caer.
Ante mí la ciudad se abre y se cierra como un sueño vertiginoso
y alrededor todos parecen a punto de derrumbarse con una terrible fuerza.
La gente me abandonó.

Como muestran este poema y el siguiente, Sagawa Chika, profesora de inglés y traductora, fue una poeta radicalmente innovadora, que importó a la literatura japonesa técnicas propias del modernismo anglosajón.

176

Sagawa Chika

Estaciones

A primeros de septiembre las hojas están muertas.
El sol se arrastra sobre las colinas abrasadas
en las que el *tempo* de la naturaleza ayuda apenas a charlar a los árboles.

Los sonidos olvidados de la ciudad piensan los colores y las formas de las olas.

Como siempre, el prado está florecido de estrellas.
En la vacada hay una vaca que hace un arco al pastar.

Del puerto congelado vendrá una estación invisible.
Todo mientras el día de mi corazón llega a su fin.

177

Nakahara Chūya
(1907-1987)

Huesos

¡Mira, mira! Estos son mis huesos
desgarrando la carne inmunda y angustiada
mientras estuvo viva;
blancas puntas de hueso que ahora sobresalen
brillantes y lavadas por la lluvia.
aunque clarean
sin lustre, en vano,
absorbiendo la lluvia,
al azote del viento y reflejando
el cielo solo en parte.

Cuando yo estaba vivo,
sentado en medio del tumulto
de una cafetería
comí *mitsuba*
y qué gracia y qué extraño pensar en ello ahora.

¡Mira, mira! Estos son mis huesos
¿Acaso soy yo quien los ve? ¡Que cosa!
¿Puede que el alma esté aún aquí,
que haya vuelto al lugar en el que están los huesos
y los este mirando?

En mi pueblo, a la orilla de un riachuelo,
entre la yerba ya medio agostada,
¿acaso quien mira soy yo?
Son altos como postes de señalización;
los blancos, relucientes huesos asoman sus puntas.

La poesía ele Nakahara Chūya supone un punto de inflexión en la tradición japonesa, que, como va se ha comentado (cfr. introd.), presenta una fuerte tendencia al conservadurismo formal. En la poesía de Nakahara, muerto con 30 años en 1937, convergen el desasimiento de las formas tradicionales con la experimentación dadaísta y la fascinación por poetas europeos rupturistas como Verlaine o Rimbaud, influencias que le permitieron, con un estilo enérgico e innovador, renovar la expresión poética japonesa en un momento en el que todo el país sufría profundos cambios. La *mitsuba* es una planta silvestre comestible, parecida al trébol.

178

Nakahara Chūya

Primavera

La primavera despierta un sudor fresco en la tierra y la yerba
y, para secar el sudor, una alondra se eleva hacia el cielo.
Esta mañana las tejas del tejado no tienen de qué quejarse,
desde el largo edificio de la escuela un coro se eleva hacia el cielo.

Ay, qué calma, qué calma.
Mi primavera viene dando vueltas este año.
La esperanza de otro tiempo me golpeteaba el pecho;
hoy se ha vuelto pesada y de un profundo azul y se desploma desde el cielo sobre mí.
así que acabaré hecho polvo, atolondrado.
¿Aquello que hay detrás del matorral es un arroyo? ¿plata? ¿olas?
¿Aquello que hay detrás del matorral es un arroyo? ¿plata? ¿olas?

Un gran gato sacude la cabeza torpemente
y agita su cascabel,
y trata de agitar su cascabel.

179

Suzuki Shizuko
(1919-¿?)

Tampoco está tan mal
ser prostituta;
muerdo un caqui maduro.

180

Suzuki Shizuko

La flor del cosmos
no muere si se le sopla
con suavidad.

ALBA · *poesía*
Colección dirigida por Gonzalo Torné

Selección de Teresa Herrero y Juan F. Rivero
© DE LA TRADUCCIÓN: Teresa Herrero, 2022
© DE LOS VERSOS EN CASTELLANO: Juan F. Rivero, 2022
ESTA OBRA HA RECIBIDO UNA SUBVENCIÓN DE LA JAPAN FOUNDATION



© DE ESTA EDICIÓN: **ALBA EDITORIAL, s.l.u.**
Baixada de Sant Miquel, 1 08002 Barcelona
www.albaeditorial.es

DISEÑO: Pepe Moll de Alba

Conversión a formato digital: La Letra, S.L.

ISBN DIGITAL: 978-84-9065-907-6

Notas

[1] Ueshima Onitsura, *Palabras de luz (Tomoshibi no kotoba). 90 haikus*, ed. de Yoshihiko Uchida, Vicente Haya y Akiko Yamada, Miraguano, Madrid, 2009. <<

[2] Haya, Vicente, *idid.*, pág. III (separata). **<<**

[3] Uchida, Yoshijiko, *ibid.*, pág. XVIII (separata). **<<**

[4] Aunque la primera edición fue publicada en esta fecha por la Fundación Juan March, Hiperión recuperaría ene título imprescindible en 1994. Es esa la edición más difundida y la que sigue comercializándose actualmente. <<

[5] Los sustantivos japoneses suelen ser neutrales en cuanto al genero, es decir, que las formas estróficas podrían traducirse en castellano tanto en forma masculina como en forma femenina. Por convención, utilizo el femenino para la renga y el masculino para el tanka, aunque hay quien, especialmente en este último caso, optaría por el otro genero gramatical. <<

[6] *Poeta de la pasión. Antología poética*, trad. de José María Bermejo y Teresa Herrero, Hiperión, Madrid. 2007. <<

[7] Cfr. «Prefacio en kana», en Poesía japonesa clásica [Kokinwakashū], pág. 153. Abrevio a partir de ahora lar referencias bibliográficas, que el lector podrá encontrar desarrolladas en la bibliografía que acompaña a nuestra introducción. <<

[8] Cfr. *infra*. <<

[9] Cátedra, Madrid, 2007; 3.ª edición revisada y ampliada en 2019. <<

[10] Satori, Gijón, 2020 (1.ª edición. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000). **<<**

[11] Como se aprecia en este listada, existen muchos casos, sobre lodo en las épocas antigua y clásica, en los que las mujeres han pasado a la historia no con un nombre propio, sino identificadas por la relación de parentesco que tuvieron con sus padres, maridos o hijos. <<

[12] Adapto (y resumo) esta cronología a partir de la ofrecida por Miner, Odagiri y Morrell en *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, págs. 119-127. <<

[13] Cfr. Rubio, Carlos, *Claves y textos de la literatura japonesa*, págs. 224-225. <<

[14] Cfr. Hane, Mikiso, *Breve historia de Japón*, págs. 21-24. <<

[15] Cfr. poemas **10**, **11**, **15** y **23**. **<<**

[16] Cfr. poemas **5** (y nota). **<<**

[17] En general, esta es una constante en la poesía japonesa que puede apreciarse también en la actualidad, incluso en generas en los que la rima podría parecer imprescindible para otras culturas, como puede ser el de la canción pop. En general, la rima en la poesía japonesa siempre se ha considerado un recurso de gusto dudoso, ya que la sencillez de la fonética y la morfología de la lengua nipona la propician de manera accidental. En este sentido, la poesía japonesa se diferencia de la china, que sí ha dado lugar a distintas estrofas y géneros rimados tanto en verso como en prosa. **<<**

[18] Véanse los poemas **14** y **15**. <<

[19] En Duthie, Torquil, *Poesía japonesa clásica [Kokinwakashū]*, pág. 166.
<<

[20] Tan popular que, en 2011 y 2012, se estrenaron en la televisión japonesa dos animes argumentalmente basados en esta antología: *Chiharafuyu* (adaptación del manga homónimo de Suetsugu Yuki) y *Chōyaku Hyakunin Isshu: Uta Koi* (también basado en un manga homónimo de Sugita Kei). Una excelente edición traducida de este texto puede encontrarse en *Cien poetas, cien poemas. Hyakunin Isshu (Antología de poesía clásica japonesa)*, trad. de José María Bermejo y Teresa Herrero, Hiperión, Madrid, 2004. <<

[21] Vénase los poemas **18**-19, **26**-28 y **52**-54, respectivamente. **<<**

[22] El ejemplo más antiguo que conocemos de la renga aparece ya en el *Manyōshū* (siglo viii). <<

[23] Para el lector interesado en la lectura íntegra de esta composición, existe traducción al castellano de Ariel Stilerman: Sōgi, Shōhaku. Sōchō, *Poemas a tres voces de Minase. Renga*, Sexto Piso, Salamanca, 2016. <<

[24] Véase, para ampliar estas informaciones, el epígrafe «European influence» en Keene, Donald, *A History of Japanese Literature. Vol. I: Seeds in the Hearts*, págs. 1161-1164. <<

[25] *Ibid.*, págs. 1163-1164. Traducción propia. <<

[26] Cfr. poemas **90**-93. **<<**

[27] Para ampliar información en castellano acerca del haikai y su impacto en la literatura japonesa posterior, véanse Rubio, Carlos, *Claives y textos de la literatura japonesa*, págs. 551-558 y, sobre todo, Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*. <<

[28] El lector interesado en los muchas y apasionantes pliegues de dicha transformación puede encontrar un resumen completo y sintético en Hane, Mikiso, *Breve historia de Japón*, pags. 122-237. Quien quiera profundizar en la relación entre estas mismas transformaciones y sus implicaciones en el pensamiento y la cultura, puede acudir a Kasulis, Thomas P., *La filosofía japonesa en su historia*, Herder, Barcelona, 2020, págs. 411-448. <<

[29] Cfr. poemas **146-**149. <<

[30] Cfr. poemas **150-**154. **<<**

[31] Cfr. poemas **163-**166. **<<**

[32] La parte más dura de este proceso de modernización recayó, de hecho, sobre las clases trabajadoras, y en concreto sobre et campesinado, que soportó duras condiciones de trabajo y ganancias magras a cambio de producir el alimento de un país que no dejaba de crecer en términos poblacionales, y que experimentó un intenso éxodo rural a partir de los años 80 y 90 del siglo XIX. <<

[33] Cfr., respectivamente, poemas **172**, **175-**176 y **177-**178. **<<**

[34] Cfr. poemas **173-**174. **<<**

[35] Cfr., respectivamente, poemas **168**-169 y **179**-180. **<<**

[36] Seguimos para la definición de *makurakotoba* la aportada en *The Princeton Companion to the Classical Japanese Literature* por Miner, Odagiri y Morrell (págs. 287-288). <<

[37] *Claves y textos de la literatura japonesa*, pág. 218. <<

[38] Burke, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, pág. 79. <<

[39] *Apud.* Rodríguez-Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, pág. 69. <<